Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

4

Галерија фресака

Београд

1972

Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 4, 1972

Издаје

Галерија фресака, Београд, Цара Уроша 20

Уређују

Аника Скован и *Милан Ивановић* (одговорни уредник)

З А

Садржај

Чланци

Прилози

Изложбе

Књиге

Преводи: *Мара Кордић, Мара Крмпотић* и *Аника Скован*

Лектор : *Вера Стојић*

Фотографије: Фото служба Галерије фресака, колор — *М. Јеремић;* Републички Заводи за заштиту споменика културе Црне Горе и Македоније и аутори чланака.

Техничка опрема часописа, према одлуци Радне Заједнице Галерије фресака, углавном следи решење које је за прва три броја дао *Светислав Мандић* ранији службеник Галерије фресака и уредник. Овај број уредила је *Аника Скован.*

Штампарија „Србоштампа", Београд, Добрачина 6—8.

Штампање завршено маја 1973.

з двадесету годишњицу Галерије фресака у Београду

Фебруара 1953. године званично је била отворена Галерија фресака у Београду. Тим чином коначно је оживотворена стара замисао и многи до тада неостварени покушаји да се оснује установа у којој ће се макар и у копијама чувати лепоте и богатства уметности нашег средњег века. Ту замисао је дуже од једног столећа развијало и настојало да оствари неколико генерација познатих домаћих па и страних истакнутих умова научника и поштовалаца средњовековне уметности.

Још у доба војевања за ослобођење од Турака, у I и II устанку, Карађорђе и књаз Милош бринули су се о обнови,чувању и сакупљању споменика прошлости. Вредност старих споменика је — скупљајући народно језичко богатство и историјску грађу — изузетно осећао Вук Караџић, па је и његов утицај био видан. Посебна и озбиљнија брига почиње тек оснивањем Друштва српске словесности—Српског ученог друштва 1841. године, а нарочито делатношћу двеју крупних фигура наше новије културне историје — Јована Стерије Поповића и Јанка Шафарика. Јанко Шафарик јула 1846, г. обилази историјске споменике и предлаже Правитељству „по мом понизном мненију врло нуждно и полезно би било послати једног искусног художника на правитељски трошак... да се све ове од њега сачињене верне копије као имање народно у Народном музеуму чувају." Само неколико година касније (1858) познати руски историчар, дипломата, путописац и пријатељ наших народа А.Ф. Гиљфердинг очаран је застао пред оронулим и без крова осталим сопоћанским фрескама и зажелео да се оне бар ископирају и свету прикажу. Прве практичне радове на прикупљању научне грађе и копирању фресака отпочели су М. Валтровић (1839—1915), професор Велике школе и оснивач Српског археолошког друштва, и Д. Милутиновић, сликар и професор Уметничке школе. Истих година (1868) Стева Тодоровић, сликар и академик, предлаже оснивање сликарске галерије у којој би копије фресака имале посебно одељење.

Нови замах и интересовање за богатство средњовековног зидног сликарства дали су првих деценија XX века истакнути и први школовани домаћи и виђени страни истраживачи: Др. М. Васић, Др. Вл. Петковић, Др. Б. Николајевић, П. Поповић, А. Стефановић, Г. Мије, Ш. Дил, Н. Окуњев и други. Између два светска рата неколико пута су биле приређене исложбе копија фресака у Београду— фебруара и маја 1927, и јануара 1931. године. Али ти напори били су тек први корак. Велика изложба хиљадугодишњег уметничког стваралаштва византијске уметности, одржана 1931. године у Паризу, на којој су биле представљене копије и фото-репродукције и наших споменика, била је догађај од изузетног значаја. Но, на жалост, узастопни светски ратни вихори у два маха су прекидали тај племенити посао.

После II светског рата отпочео је организовани и систематски рад на упознавању света са нашом средњовековном уметношћу, нарочито богатством нашег зидног сликарства. 1948. године основан је Одбор за одржавање изложбе средњовековне југословенске уметности. 1950. године била је у Паризу,у палати Шајо, отворена та изложба и уједно постала право откровење за културну јавност; 1951. године изложба је из Париза пренета у Загреб и коначно 1952. године у Београд. Првих дана фебруара 1953. године у новој згради, подигнутој на месту у рату срушене јеврејске синагоге, копије фресака са одливима скулптуре биле су изложене у дворанама новоосноване Галерије фресака.

Галерија фресака је настала као неминовност постојања једне сталне, студијски конциповане збирке старог сликарства. У стварању ове установе заложили су се многи, међу којима посебно: Милан Кашанин, Лепа Перовић, Светозар Радојчић, Александар Дероко, Војислав Ђурић, Дејан Медаковић, Мирјана Љубинковић, Јованка Стојановић-Максимовић, Светислав Мандић као и њени стални сарадници. За стварање Галеријине збирке копија заслужна је плејада врсних сликара кописта: Јерослав Кратина Александар Томашевић, Шиме Перић, Миодраг Јовановић, Наум Андрић, Здравко Блажић, Душан Михајловић, Светислав Мандић, Зденка Живковић и Милорад Медић.

У Галерији се већ пуних двадесет година обавља интензиван рад на прикупљању нових копија, научне грађе и документације, фотографисању, припремању и реализовању изложаба, пригодних приредаба, спремању и издавању каталога, часописа и других публикација и музејског материјала. Поред изложбених приредаба, које су се стално смењивале у дворанама Галерије, приређен је велик број изложаба у тридесетак главнијих градова широм земље. Интересовање за наше средњовековне фреске је нагло порасло у читавом свету, нарочито захваљујући изложбама које је Галерија приредила по великим градовима Европе, Северне и Јужне Америке. У најпознатијим музејима и дворанама културних институција 23 земље широм света било је приређено 57 изложаба. Излазећи из круга специјалиста, то интересовање захватило је све историчаре уметности, уметничке критичаре, естетичаре, уметнике и људе који воле уметност. Сви су они нашли у нашим фрескама један од највиших домета европског сликарства средњег века. Галеријине изложбе фресака у матичној кући виделе су генерације ученика и студената, страних гостију и путника који су у немогућности да посете манастире дошли у Галерију да виде фреске. Они пак који су обишли манастире долазили су потом да се кроз копије фресака подсете на старо сликарство које их је очарало и искористе јединствену могућност међусобног поређења ових удаљених слика. Специфичност Галеријине изложбе је систематско приказивање изузетног богатства зидног сликарства наше земље, драгоценог и широког по времену, историји, стилу и географској удаљености.

Галеријина збирка данас има око 1.000 копија од преко 4.000 м² исликаних површина из 70 споменика, који хронолошки иду од X до XVII века из свих крајева наше земље и Хиландара, затим 150 одлива пластике и епиграфских споменика, неколико макета и копија минијатура и икона, стотине цртежа и техничких података, стручне документације и научне грађе и неколико хиљада негатива у фототеци, па се с правом сматра једним од најопремљенијих центара за проучавање и познавање наше средњовековне уметности. У издавачкој делатности Галерија има свој часопис „Зограф", који је у земљи и иностранству стекао поверење и углед озбиљног часописа који се бави проблемима средњовековне уметности византијског стила. Поред тога у припреми је драгоцен материјал за издавање свезака „Корпус средњовековних фресака" за 11 најзначајнијих споменика. Галерија је издала десетине каталога, проспеката и колекција колор-дијапозитива са мотивима из већине споменика.

Целокупан фонд Галерије представља изузетно изворно документарно богатство о нашој средњовековној уметности, а кроз то често и једине податке о животу у прошлости.

Немамо намеру да набрајамо шта је све учињено за протекле две деценије, а исто тако ни шта нам ваља још урадити убудуће. Уз двадесету годишњицу хтели бисмо да подсетима на досадашњу делатност установе, на њену особеност и вредност, као и на сврху њеног стварања и развитка, на оно што је њено плодно трајање и што је прави и пуни смисао њеног постојања.

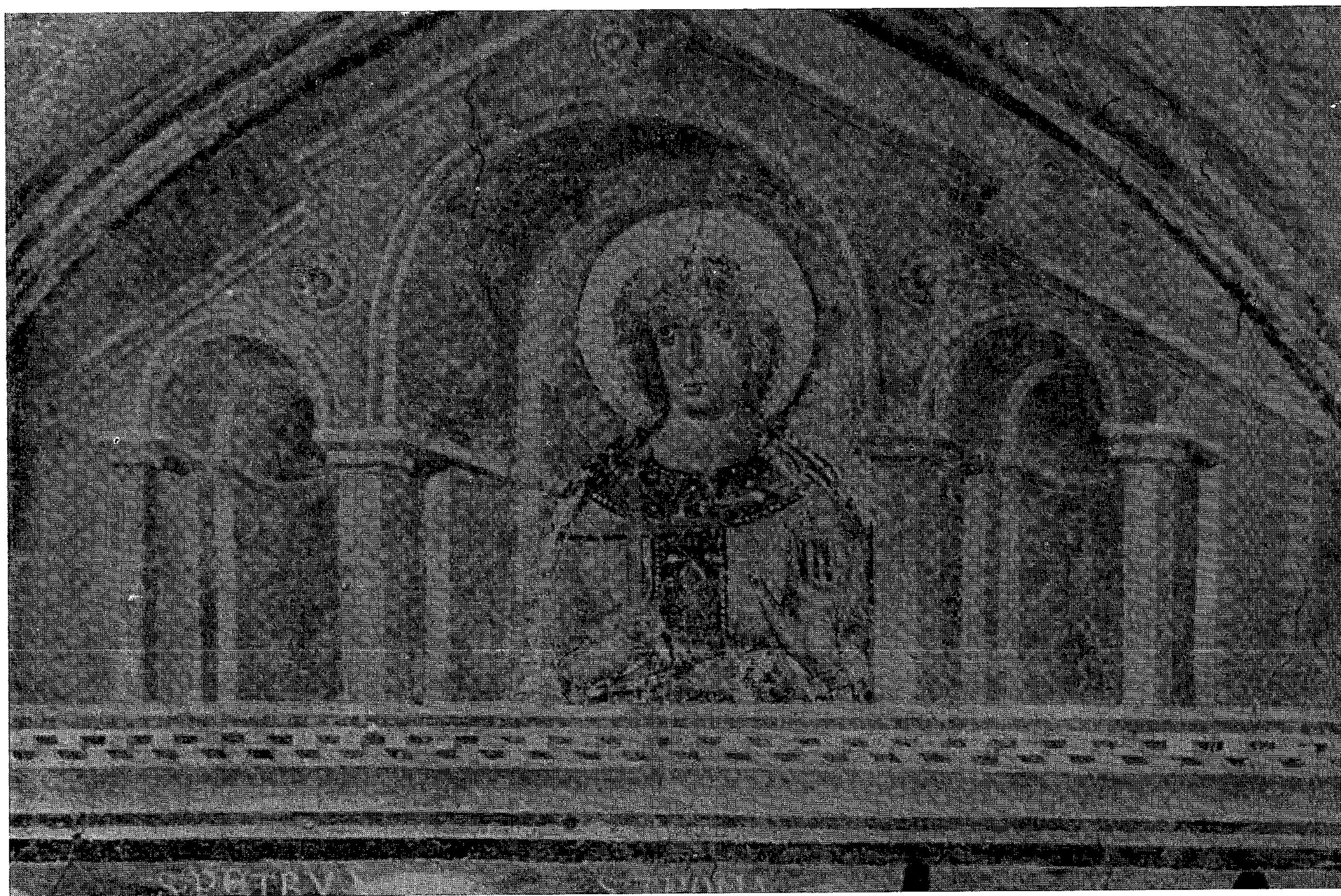
децембра 1972. *Редакција*

Фазне фазе византијског утицаја у Венецији у Треченту

1) *Колонијална владавина Св. Марка*

Различита и супротна мишљења изражена у недавним оценама једне слике, као што је случај са *Крунисањем Богородице* у Националној галерији у Вашингтону, показују колико је нејасан био појам, не само о венецијанском Треченту већ и о различитим стиловима присутним у Венецији у том веку. Који су, потребно је запитати се, елементи који могу заиста бити сагледани као византијски? Које су карактеристике готске уметности у Венецији у Треченту? Је ли могуће да исто дело буде од неког критичара приписано византијском стилу а од других сагледано као готско? Па ипак, тако је.

„То је једна од најочигледнијих византијских етапа овог мајстора", истиче Фиоко (Fiocco) у вези са *Крунисањем* из Вашингтона[1]. „Овде је монументална величанственост у овим двема фигурама и у њиховом ставу, још по укусу романике, извесно континенталне", пише Палукини (Pallucchini)[2], прихватајући критички став супротан Фиоковом. Такође и Пињати (Pignatti) види у *Крунисању Богородице* „плод Ђотескне културе романьолског типа, са елементима риминским"[3]. Бетини (Bettini) и Лазарев предлажу веродостојнију интерпретацију, први уочавајући у извесним тврдоћама слике из Вашингтона „остатак западњачке интерпретације старе Византије"[4]; други виђени у овом *Крунисању* једну „одлучну прераду византијских типова у готском смеру, са подвученом западном иконографијом, готским особинама круне и тканине пребачене преко престола"[5].



Венецијански мајстор око 1265, Св. Јелена *(фреска). Венеција, Сан Зан Дегола*

[1]. G. Fiocco, **Le primizie di Maestro Paolo Veneziano,** in »Dedalo«, 1931, p. 88.

[2]. R. Pallucchini, **La pittura veneziana del Trecento,** Bologna 1955, p. 88.

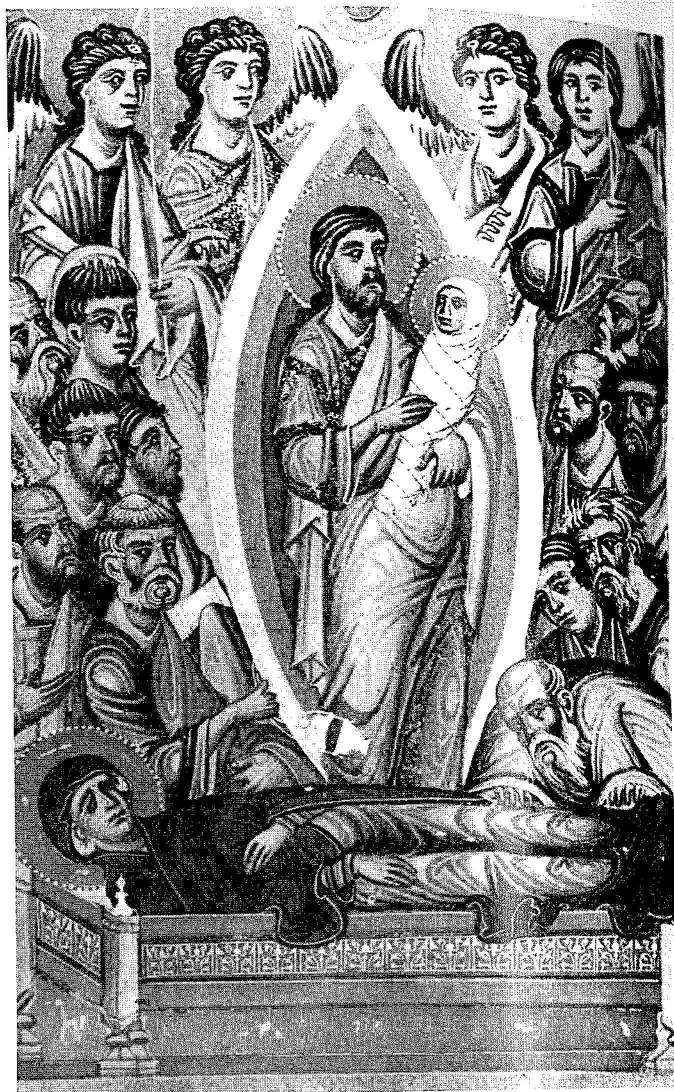
[3]. T. Pingnati, **Origini della pittura veneziana,** Bergamo 1961, p. 47.

[4]. S. Bettini, **Aggiunte a Paolo Veneziano,** in »Bollettino d'Arte«, 1935.

[5]. V. Lasareff, **Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo,** in »Arte Veneta«, 1954, pp. 86—88.

Другом приликом настојао сам да прецизирам своје мишљење, одузимајући *Крунисање* из Вашингтона Паолу Венецијану (Paolo Veneziano) и приписујући га Марку, његовом старијем брату, ученику и подражаваоцу једног „теутонског" уметника, који се вероватно може поистоветити са фратром Бованијем, који је радио у Венецији првих година Трећента. Ово мишљење подупиру и стилске анализе као и конфронтирање са другим делима из истог времена, но изнад свега неки документи, нарочито онај тревишког нотара Оливиера Форцета (Oliviero Forzetta), који у свом спису даје јасно сведочанство о уметничким приликама у Венецији око 1335. године[6].

Но, овде не намеравамо да се задржавамо на мајсторима и западњачким компонентама које су коначно преовладале у Венецији; наша намера је да разазнамо које и колике су биле последње манифестације византијске уметности у овоме граду. Треба одмах рећи за Трећенто да се не ради о једној јединој струји, како сва критика и даље заступа, изазивајући највећу збрку код студената; није увек тачно да сваки нови талас византинизма има свој извор у Византији,[7] будући да су постојали многоструки и доста различити центри зрачења византинизма који су каткад имали посебне одразе у венецијанској уметности Трећента. Предмет ове студије је, дакле, појединачно установљавање разних фаза византијских утицаја, који су се смењивали у пределу лагуна после IV крсташког рата и нарочито после пада Источног латинског царства.[8] Између 1203. и 1261, у периоду када су крсташи заузимали Константинопољ, византијска уметност није била јако поштована у Венецији, што показују и мозаици у Св. Марку из тог времена (на пример, они који украшавају лук Страдања), који су, као што је доказано, инспирисани минијатурама произашлим из земаља немачког језика. Претежно антивизантијски карактер се опажа, у осталом, у скулптури и другим уметностима које су цветале у Венецији тога доба (оков Јеванђеља са *Христом који благосиља,* сада у ризници Св. Марка; скулптуре са *Јеванђелистима,* сада на спољној страни левог трансепта Базилике, итд.). Како је добро показао Демус,[9] после губитка Константинопоља од стране крсташа (15. августа 1261.) раширио се и по Венецији талас византинизма, који сачињава прву тачку нашег испитивања. Ово се не односи толико на уметничка дела која су Млечани донели са собом напуштајући престоницу — многа ремек-дела приспела су већ раније — већ пре на изненадни углед и велику вредност коју је после губитка Византије добио сваки предмет византијског порекла. Тек тада византијски узори успевају да створе један нови стил, онај који ћемо видети документован у фрескама што сам их открио у *Сан Зан Дегола* (San Zan Degolà) у Венецији[10] и у неким мозаицима који одговарају овим фрескама, као *Пророк Данило* из десног трансепта Св. Марка, што сада предлажем критици. Раније сам ове фреске упоређивао са сликарским циклусима у Србији, посебно онима у Милешеви и Сопоћанима.[11] Преиспитивање ових дела и један разговор са В. Ђурићем на Универзитету у Београду довели су до поновног сагледавања ситуације. Истина, фреске Сан-Зан Дегола припадају истим монументалним токовима неких међу најкласичнијим сликарским струјањима у Србији, но на крају се мора закључити да су оне дело једног западног мајстора који се, радије него да гледа савремене фреске Сопоћана, ослања директно на узоре ове македонске ренесансе која је поново истакла вредност уметности и културе античког света. За разлику од сликара грчког и цариградског порекла који су радили у Милешеви и Сопоћанима, мајстор Сан-Зан Дегола открива своје западњачко порекло у реализму и експресивности извесних појединости, у пластичном и илузионистичком карактеру украса, у начину концепције перспективе, не апстрактне и стили-



Венецијански сликар друге половине XIV века, минијатура Епистолара Бовани да Ганбана. Падова, *Епископска библиотека*

---

6. M. Muraro, **Maestro Paolo da Venezia — fortuna critica**, in »Ateneo Veneto«, 1965, p. 6; **Maestro Marco e Maestro Paolo da Venezia, in** »Studi in onore di A. Morasi«, Udine (у штампи) **Paolo da Venezia**, Milano 1969, pp. 29, 157.

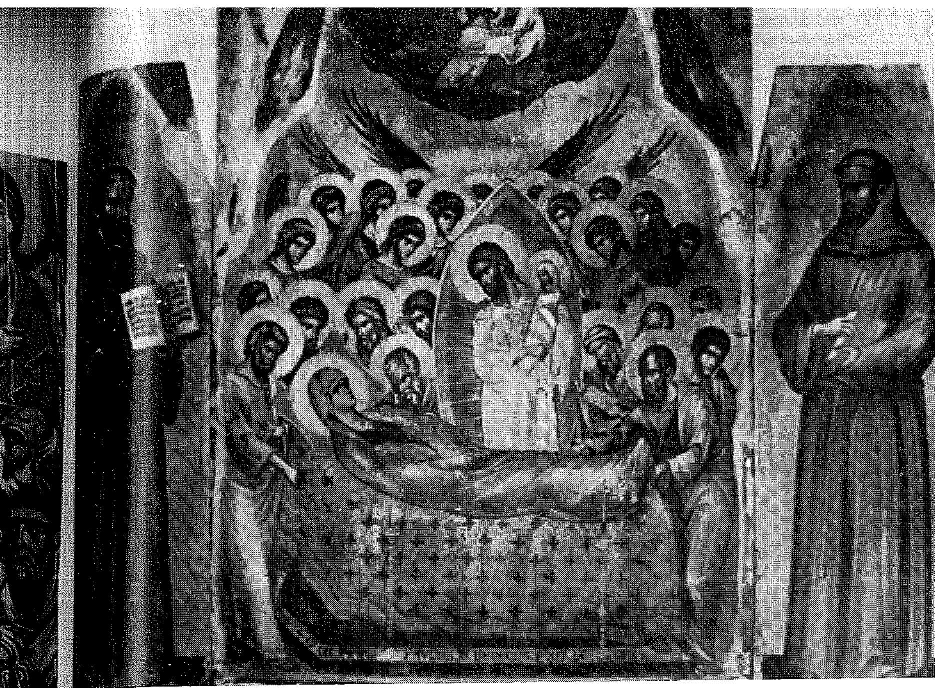
7. A. Grabar **Bysance et Venize**, in »Venezia e l'Eropa«, Venezia 1955, p. 50; O. Demus, **Bisanzio e la pittura a mosaico del Duecento a Venezia,** in »Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento«, Firenze 1966, I°, p. 139.

8. O. Demus, op. cit.

9. Интересантна је у вези са тим вест коју доноси Г. Федалто **(Ricerche storiche sulla posizione giuridica ed ecclesiastica dei Greci a Venezia nei secoli XV—XVI, Firenze** 1967, p. 16) према којој 4. јула 1271 Велики Савет одлучује да да широко гостопримство Грцима настањеним у Венецији и онима који су се од недавно доселили у овај град.

10. M. Muraro, **Antichi affreschi veneziani**, in »Le meraviglie del passato«, Milano 1954, p. 261; **Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco**, Venezia 1960, pp. 38—41.

11. M. Muraro, op. cit., 1954, p. 262; 1960, p. 40.



Паоло Венецијано, 1333, Триптих.
Вићенца, Градски музеј

зоване као у Византији, већ свечане и органске као у Риму.[12]

Сликане су, како би рекао Демус,[13] да са својом пластичношћу буду сагледане у оквиру венецијанске прото-ренесансе која се у Дућенту одликовала изричито хришћанским карактером.

Ова дефиниција потпуно одговара стилу фресака из Сан-Зан Дегола, где нам заиста изгледа да налазимо директни одјек старохришћанске сликарске традиције. По мом мишљењу, ово сликарство (које Фиоко апсурдно приписује XI веку),[14] треба ставити у време око 1265, моменат у коме је Сан Зан Дегола био под управом Беата Ђованија (Beato Giovanni) који, својом светошћу и својим чудима, увећава важност и углед ове цркве.

Не могу а да се не дотакнем задивљујуће констатације да су фреске Сопоћана можда најдивнији и најграндиознији циклус нама познат у средњовековној Србији, настале у том истом времену, управо између 1264. и 1268.[15] Сетимо се уз то да је манастир Сопоћани основао 1260. краљ Урош I, син Ане Дандоло, која је припадала истој фамилији Франческа и Андреје Дандола, венецијанских дуждева из средине Трећента и правих протагониста културног и уметничког процвата тога времена. И поред непрекидних веза које су спајале Венецију са српским краљевством, тада веома богатим и моћним, треба подсетити на то да су две земље стекле своју независност одвајајући се од Византије; оне су се, међутим, и даље осећале привучене да остану у орбити старе престонице, посебно сада, када су, користећи се декаденцијом Империје, биле подстицане амбицијом да над њом доминирају.

По мом мишљењу, жеља за задовољењем ове велике амбиције пренела је на уметност друге половине Дућента свечани дух, величанствено надахнуће, римско и царско достојанство које карактерише монументалне уметности тога тренутка.

Ако Венеција настоји да сама реконструише Свето Римско Источно Царство, морала би у свему и за све бити достојна да се такмичи и надмаши Византију, да прихвати облике потврђене у најславнијим тренуцима ове цивилизације, од којих је последњи било доба цветања у време македонское ренесансе: но да би се дошло до узора још нерасправљеног престижа, кретања су се сводила на старе изворе, на стари Рим и нашла у палеохришћанској уметности решење какво је најбоље одговарало захтевима католичког света, а што ни на који начин није било начето Православљем које је превладавало на Истоку.

Сан који је подстицао на поновно преузимање вођства једне империје (не треба заборавити да су у Византији Млечани имали превласт не само у трговини већ и у високим свештеничким редовима), пренео је на венецијанску културу последње четвртине Дућента грандиозне визије, као што је она коју видимо остварену у *Мадона дело Скиопо* (Madonna dello schioppo), затим је минијатуристи евангелистара Бовани да Гаибана (Giovanni da Gaibana) сугерисао ликове замишљене јединственим духом синтезе и реалности. Као што се увек догађа, после сваке класичне фазе настаје тренутак у коме преовладавају западњачке особине, па и на страницама падованског минијатуристе видимо већ како се вијуга нервозно и готицизирано писмо које ћемо ускоро наилазити у минијатурама што подражавају емајл, а биле су у моди у Венецији и на свим њеним блиским и удаљеним тржиштима на прелазу између Дућента и Трећента.

Уметност „кристалара" представља међутим стилизације, механичке формуле које би нас навеле да одмах сада говоримо о читавом једном

Св. Теодор
(детаљ скулптуре). Венеција, Мали трг Св. Марка

---

12. A. Stojaković, **La conception de l'espace defini par l'architecture peinte dans la peinture murale Serbe du XIII siècle, in** »L'Art Byzantin du XIII siècle — Symposium de Sopocani«, 1965 Beograd 1967, p. 169.

13. O. Demus, **Bisanzio e la scultura del Duecento a Venezia,** in »Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascenza«, Venezia 1966, II°, pp. 143—144.

14. G. Fiocco, op. cit.

15. V. Djuric, **Sopocani,** Beograd 1963, p. 112.

Паоло Венецијано, Купола са мозаицима анђела, *Венеција, Базилика Светог Марка, Крстионица*

низу занатлијских производа намењених верском обреду и побожности, а који су у Венецији кроз све време присутни и из Венеције расејани по целом хришћанскоме свету. То су предмети серијске производње, у папиру, пергаменту, обојеном стаклу итд, то су имитације, могло би се чак рећи и фалсификати правих емајла и златарских радова. Најпознатија група тих „побожних слика" производ су такозваних „мадонијера".

Касније ћемо говорити о „мадонијерима" које су све заједно сакупили у једну групу под називом „венетско-критска", а што је погрешно јер их треба поделити на велики број центара и школа. Довољно је напоменути да су се у сваком тренутку у Венецији, поред надахнутог уметничког стварања, поред званичног дворског и црквеног сликарства, и даље бујно множили уметници који су износили своје побожне слике на тржиште, анонимне занатлије које се у документима помињу као „сликари светаца".[16] А будући да се византијска уметност вековима поистовећивала са „религиозном уметношћу", ето млетачког трговца који од сликара тражи слике светаца насликане у том стилу, оне слике које су се на крају свуда прошириле, продрле у сваки дом, у сваку цркву млетачког света све до пада Републике, па и после тога.

Али није ово она византијска уметност која нас занима у овој студији, посвећеној праћењу разних фаза венецијанске уметности а не венецијанског занатства које се развијало под утицајем Византије.

2) *Уједињење цркава*

Талас појачаног византијског утицаја који је захватио Венецију после пада Источног Царства убрзо је посустао и нестао под налетом нових појмова, новог гледања на свет које са Запада доносе и намећу калуђерски просјачки редови, они фрањевци и доминиканци који су за кратко време у пределу Лагуне подигли десетине и десетине цркава: довољно је сетити се цркве Сан Заниполо.[17]

Венеција је почетком Трећента сматрала потребним да се наметне читавом свом залеђу на копну; као отворени противник и непријатељ папства заузела је град Ферару. То је тренутак када се византијски свеци занемарују, а франко-венетско наречје се уздиже и бива признато званичним државним језиком Републике. Све су бројнији у пределу лагуна уметници који воде порекло с оне стране Алпа. Не само архитектура већ и све гране уметности примају готски карактер; чак се и уметност мозаика поводи за тим стилом (погледајмо, на пример, *Разапињање на крст* у крстионици цркве св. Марка).

Правим оснивачем школе млетачки сликари сматрају једног „теутонског" уметника о коме смо говорили, па га и надаље подражавају све

---

[16]. L. Testi, **La storia della pittura veneziana**, Bergamo 1909, I, p. 105, N. 2.

[17]. H. Dellwing, **Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto**, München 1970.

док се у IV деценији Тређента не пробуди поновно интересовање за византијске узоре ,те ови постану основом другог таласа византинизма који је сада предмет нашег излагања.

Сматрамо да смо у стању да потпуно оправдано предложимо тачан датум кад пада овај нови налет византијског утицаја, који је, иако веома кратког века, имао непосредне и брзе реперкусије на читаву културу тога доба. 1329. године на једном од стубова Малог трга св. Марка подигнут је кип једног византијског свеца, св. Теодора. Четири године касније маестро Паоло да Венеција потписује и бележи датум (1333.) на полиптиху који се налази у Музеју у Виђенци и који по једнодушном мишљењу свих критичара одговара тренутку најјачег византијског утицаја у читавој његовој уметности.

Средишни призор овог триптиха представља *Смрт Богородице* који нам и као предмет обраде открива непосредни контакт са византијском уметношћу. Композиција, ликови апостола и анђела, а изнад свега карактеристике сликарске технике која истиче блиставе боје и префињена сенчења, упућују нас на уметност ренесансе Палеолога која је у Византији достигла свој врхунац у време цара Андроника II.

У овом делу уочавамо дубоку и суштинску разлику у односу на фреске у цркви Сан-Зан Дегола. Запажамо да величанствену синтезу тог тренутка замењују аналитички стил и апстрактан начин поступка у коме нема никаквог трага пластицизма ни монументалности. Овде се може говорити о неком непосредном утицају извесне византијске уметности, обрађене кроз најистанчанија искуства званичне дворске уметности; оне уметности која и даље доводи у недоумицу историчаре, јер изгледа као да никада није доживела ни детињство ни старост. Још једном је вештина византијских занатлија, који су својом техником и израдом луксузних производа надмашили све, та која на Западу, а такође у Венецији има много јачи утицај од оног што је могао да допре из Византије као последица туробних политичких догађаја што су тада потресали Царство.

И мозаици крстионице Светог Марка (може се рећи да нам ови мозаици сведоче о свим фазама кроз које су прошле византијске уметности у току прве половине Тређента) пружају нам доказ о овом таласу утицаја уметности Палеолога управо у фигурама анђела које су израђене у првој куполи, а код којих сам предложио да се призна непосредно учешће Паола Венециана. А будући да је маестро Паоло (који се за разлику од брата му Марка, осећао присније везаним за истанчаније струје византијске дворске уметности) позиван да ради како у Дуждевој палати тако и у палати „деи Мендиканти” просјачких калуђерских редова, (триптих из године 1333. припадао је једној цркви посвећеној св. Фрањи), треба рећи да нови талас византинизма није захватио само један одређени друштвени слој, већ је наишао на погодно тле и проширио се по свим млетачким земљама.

Да би се објаснио успех византијске уметности у том тренутку, мислим да треба да скренемо пажњу на један духовни покрет који је, и у циљу да се одупре претећој турској опасности, тежио за уједињењем обеју цркава, католичке и православне, у један јединствени хришћански свет. Папа је био наклоњен овој унији, а уз њега све католичке земље а посебно Венеција; највеће тешкоће су, међутим, долазиле од стране византијског цара који је, иако лично склон унионистичком покрету, као и читав његов двор и напреднији друштвени слојеви престонице, наилазио на огорчено противљење код народа из провинције и свег нижег свештенства, непоколебљивих у свом православљу.

Венецијански скулптор из XIV века, Свети Ђорђе.
Венеција, Базилика Св. Марка, фасада.

Разноврсни интереси, уистину пре материјалног него духовног карактера, подстицали су на Западу пропаганду за унију цркава. Да ли је могуће пронаћи у уметности одраз овог покрета? Нови талас византинизма који заокупља нашу пажњу могао би се можда протумачити као један од оних малобројних уступака које су католици давали, то јест уступак да се прихвате неки видови иконографије омиљене православном обреду и приме облици и начини обраде византијске уметности, то што карактерише и сликарство маестра Паола у овом тренутку.

Да би се оправдао поновни успех византијске уметности, а реч је о Венецији, потребно је да се подсетимо на оно што Острогорски[18] пише кад говори о духовној снази религиозних институција у Византији:

---

[18]) G. Ostrogorsky, **Storia dell'impero bizantino**, Torino 1968, p. 142.

„Упркос опадању византијске државе, Цариградска патријаршија остала је и даље центар источнохришћанског света и имала је своје митрополије и архиепископије не само у изгубљеним малоазијским и балканским покрајинама већ и на Кавказу, у Русији и у Литванији." (Др Г. Острогорски, Историја Византије, Просвета, Београд, фототипија 1959. стр. 454—455)

Да би се схватило колико је била моћна снага пропаганде унионистичког покрета довољно је помислити да су чак и калуђерски просјачки редови, чији су животни појмови толико супротни поимању православног света, на крају ипак прихватили стил доба Палеолога.

На полиптиху из Виђенце крај *Смрти Богородице* приказани су св. Антун и св. Фрања. Да византијски стил не одговара новом садржају види се из наивности којом су представљена ова два фрањевачка свеца.

Краткотрајан и само површно доживљен налет византијског утицаја који се односи на годину 1333. био је ускоро превазиђен. Венеција се поново вратила усвајању западњачких уметничких искустава и тек је сада била у стању да прихвати и схвати Бота, што се види из слике поменутог маестра Паола, слике која се сада налази у колекцији Креспи у Милану, а на којој је забележен датум 1340. Од тада па надаље, све јаскрчити свој сопствени пут, потискујући византијски утицај у позадину, стално приметну, али већ далеку. Префињена техника искусних дворских сликара цариградског двора, љубав према блиставим, јарким бојама и позлаћеној позадини, веома упечатљиво приказивање скупоцених тканина и златних украса и накита који нашим Богородицама даје чар тајанствених идола, и убудуће ће карактерисати млетачку уметност, преносећи на њу блистави сјај и аристократски дух, по чему се ова издваја од било које сликарске школе. Мало по мало ће међутим нестајати укоченост и симболизам византијског порекла, па ће анонимност те традиције постепено да уступа место конкретном гледању на свет, дубљем и све јаче везаном за догађаје и збивања у историји Венеције.

3) *Обнова Венеције у Трећенту*

За време владавине дужда Андреа Дандола можда последњи пут, уметност и култура, примивши византијске облике, настоје да се силом наметну упркос природним стремљењима града

Паоло Венециано, Св. Марко исцељује Аљана.
Венеција, Базилика Св. Марка, Музеј, детаљ оплате златног олтара

Паоло Венецијано, Свети Ђорђе.
Венеција, Базилика Св. Марка, Музеј, детаљ оплате златног олтара

која све изразитије тежи Западу. Испрва је тај период био срећан и славан: „Витално језгро, пресудни ослонац изванредног процвата у Трећенту, пише Луцато (Luzzato),[19] јесу деценије које претходе половини века”: управо оне деценије у које пада посебни талас византинизма који ми разматрамо у овој трећој фази.

Затворен у Дуждевој палати, управо тада реконструисаној као да симболизује тријумф Венеције, одвојен од света у својој кули од слоноваче, окружен дворјанима којима је представник био Бенинтенди де Равењани, најученија особа града, дужд Андреа Дандоло је писао историју Венеције, града чије су амбиције тада биле до те мере високе да је тежио да надмаши и саму „Пресмиону Грчку”, коју Франческо Петрарка помиње у натпису што га је припремио за своју надгробну плочу.[20] Али Грчка, или боље византијски двор оног толико потцењиваног цара Андроника II, био је у ствари узор који је Венеција у том тренутку подражавала, а велики хуманиста Бенинтенди де Равењани заузимао је крај дужда место које је Теодор Метохит, први министар Царства, држао на цариградском двору.

Хуманистичкој струји којој је Бенинтенди де Равењани стајао на челу, припадали су у Цариграду неки од најсуптилнијих писаца неохеленista као што су Георгије Пахимер, Григорије из Нисе, Манојло Филос, подражавалац Филострата. А Теодор Метохит је подигао цркву у Кори (чувену Карије Џамиј), чији су мозаици представљали ремек-дело читавог Трећента.

Коју годину после тог ненадмашеног тренутка у култури и уметности, Источно Царство је запало у нову, још драматичнију кризу. То су сазнале околне земље, па су сместа подгрејале своје амбиције да наследе престиж чак и саме Византије. Свуда се настојало да се учврсте унутрашње политичке структуре; обнављао се сјај церемонијала који није више био изводљив у осиромашеној престоници; подизале су се велелепне грађевине и украшавале најистанчанијим уметничким делима; намножили су се центри културе: „најкарактеристичнији вид ове фазе грчке културе јесте повратак на научне студије, на традиције, на дух античког хеленизма који су толики писци наглашавали, а који се и видно испољавао у уметности.”

Центри овог поновног процвата налазе се у Гучкој, у Македонији, а и у удаљенијим земљама, у Србији и Венецији, које су биле одвојене од Византије, а поред тога и у отвореном супарништву са њом. „Последње прибежиште византијског хеленизма коме је у престоници претила опасност, пише Лемерл,[21] постао је град Мистра у Мореји, град који је под Палеолозима доживео свој најсјајнији период. Фреске његових цркава, које се очигледно надовезују на школу мозаиста Карије Џамиј, најречитији су документ преко којег упознајемо сликарство епохе Палеолога. Име Мистра нам налаже одмах да укажемо на оно што је можда најоригиналније обележје византијске културе тог тренутка: духовни живот и политички живот све више теже да се повуку из Цариграда, сувише изложеног опасности, и да се склоне на Пелопонез... Мистра је била додељена млађем, другорођеном сину самога цара који је владао у Византији. Али област је више сматрала себе правом правцатом независном државом него провинцијом Царства. На њеним брежуљцима ничу палате, цркве, манастири, а двор њених деспота сјајнији је и бујнији од цариградског. Тамо су живели чувени учењаци и гласовити философ и хуманиста Гемист Плетон, који је израдио пројекат реформи намењених препороду Грчке.”

19. G. Luzzatto, **Storia economica di Venezia**, Venezia 1961, p. 20.
20. E. Pastorello, **Introduzione a: Andreae Dandoli Chronica per exstensum descripta**, in »RR, II. SS.«, XII, Bologna 1942, p. LXXV.

21. P. Lemerle, **Histoire de Byzance**, Paris 1943, p. 91.

Мајстор Паоло, *Полиптих, Париз, Лувр*

Школа Мајстора Паола Венецијана,
Св. Павле. Детаљ полиптиха. Београд, Народни музеј

Још је значајнији у том погледу културни и уметнички процват краљевства Србије у XIV столећу. Прву српску државу основао је у XII столећу Стефан Немања. Његови наследници, низом освајања у Бугарској и Грчкој, успели су да од Србије начине најмоћнију државу на Балкану. Свој је врхунац Србија достигла под Стефаном Душаном, који је ступио на престо 1331. године; и он је прихватио сан свих владара балканских земаља, да заузме Цариград. У време Андроника II Душан је ступио на тле северне Македоније и у Албанију. Касније, користећи се тешким трзавицама које су слабиле Византију, заузео је целу Македонију, сем Солуна. После заузимања Сереза Душан се прогласио царем Срба и Грка и био крунисан у Скопљу 1346. године. Остало му је само да освоји и сам Цариград.

О процвату уметности и културе у Србији половином XIV века исцрпно нам сведоче сликарски циклуси који су се сачували до данас, књижевно стварање тога доба и докумената што говоре о важности коју је то краљевство тада стекло не само својим огромним богатством већ благодарећи и чврстини и мудрости својих владара, као и државној организацији.

А будући да Србија није учествовала у крсташком рату, тако кобном по Византију, управо су ту нашли прибежиште уметници из престонице и у тој пријатељској земљи лакше се уклопили у живот јер су, између осталог, наишли на исту веру, на православље које су оставили у својој отаџбини. Управо захваљујући овим сликарима остала су нам сведочанства о неким основним струјама византијске уметности у пуном Трећенту.

„Уговор о пријатељству између краља Србије и Византије допринео је јачању византијског утицаја у српској држави. Започела је одмах снажна јелинизација српског двора и државне организације која ће достићи свој пуни развој под владавином Душановом. . .”[22]

И за владавине Стефана Душана отпочео је да се изграђује такав живот на двору који у неку руку наговештава оно што ће постати обичајем у Италији у време хуманизма. Просвећени владалац окружен је најугледнијим личностима из културног живота. И Венеција, град који је стално активан на политичком и трговачком пољу, под дуждевима из породице Дандоло доживљава корените преображај уздижући се изненада до носиоца извесних видова хуманистичке културе. Ту, у Венецији, срећемо Леонтија Пилата који је дошао из Калабрије, обогативши претходно своју културу дугим боравком на Криту. Овде налазимо још једног ученог човека, Варлаама II, такође Калабријца, епископа Gerace, кога ће цар Андроник II слати као посланика папи Бенедикту XII. Управо ће Варлаам бити један од важних поборника покрета кјои је тежио за уједињењем двеју цркава, а о којем смо говорили. У Венецију средином Трећента долази и Франческо Петрарка, пријатељ Бенинтенди де Равењанија и дубоки поштовалац дужда Андреа Дандола. Велики песник долази у овај град да би се састао са људима богате хеленистичке културе и да би пронашао грчке текстове. Не смемо заборавити да је у Венецији била основана прва катедра грчког језика, језика који се још тада сматрао најуниверзалнијим језиком тог времена.

Андреа Дандола, дужда хуманисту, у његовој делатности помаже и сарађује са њим велики канцелар Бенинтенди де Равењани, чија су књижевна дела приписивана чак самом Петрарки. А да је Венеција намеравала да се такмичи са Византијом, па чак и да је надмаши, изгледа да то могу

[22]. G. Ostrogorsky, op. cit., 1968, p. 445.

и уметнички занати, развијени у том
ино Венеција где уметничка израда
кад није изгубила свој високи углед,
еби допустити украшавање светих ме-
и мозаицима какве сиромаштво у које
престоница Источног Царства није више
. За Венецију то је тренутак истинске
кармоније: политика, религија, култура,
државна организација и љубав према
све је у пуном складу и доприноси да
оно што Сексел назива „Херојским пре-
ом венецијанског средњег века"[23].

тности симбол ове атмосфере „обнове"
у дивној и веома оригиналној структу-
ждеве палате, у читавом низу чудесних
ао што је *Благовештење,* које је 1345.
стављено у цркви св. Марка, у прекра-
телима Дуждеве палате за које се Ве-
сно и веома издашно инспирише непо-
ским узорима. Али изнад свега у *Опла-
а олтара* коју су 1345. насликали мае-
о да Венеција и његови синови Бовани
лазимо потпуну равнотежу, спокојство,
ја савршено представља достојанство
а.

ај једног мита.

лати златнога олтара" не примећује се
нак немира. То је дело које представља
ве венецијанске „Обнове" којој је наме-
а се такмичи са највишим уметничким
сталим у Византији у време ренесансе
. Али политичка историја тог времена
с да је то одушевљење, које изгледа као
актерисало доба владавине дужда Ан-
ола, почињало да јењава под првим сим-
едне кризе која ће за кратко време до-
тачку државу на руб пропасти. Узалуд-
ебрегнути ту чињеницу величајући она
а уметничка дела надахнута хелениз-
удно је склањати се, повлачити се у ап-
какву налазимо у *Madoni di Karpineta*
енецијана: цела та вештачки изграђена
ија за владавине дужда Андреа Дандо-
ла показала се на крају преживелом, ван историј-
ског времена, будући саздана на застарелим узо-
рима, коначно превазиђеним. Ускоро затим пока-
заће се узалудним свако даље подржавање ауто-
ритета власти једног владара и једне државе ко
јима са свих страна прети опасност.

Уочи другог Јубилеја, чију прославу прогла-
шава 1350. године папа Климент VI, цела је Ев-
ропа притиснута веома тешким невољама. Док су
нове организационе структуре, као на пример ита-
лијанске градске комуне, биле у стању да се успе-
шно супротставе свакој опасности, (биће нам ја-
сно ако се подсетимо на брзину којом је Фиренца
пребродила кризу изазвану кугом 1348. — оном
коју нам је Бокачо описао), земље које су се на-
лазиле под управом застарелих режима биле су за
кратко време доведене до ивице слома. То се, на
пример, догодило са Србијом, која је била тада
најмоћнија држава на Балкану, а после смрти
Стефана Душана 1355. године почиње да пропада.

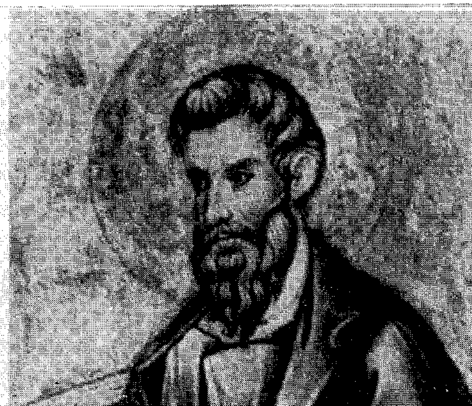
„Година 1348, пише Пасторело (Pastorello)[24]
била је судбоносна за град Лагуна. Већ је
1347. године настала велика глад и скупоћа; за-
тим је завладала епидемија азијске куге која је
преко Грчке пренета из Цариграда, беснила је пу-
них шест месеци и поморила две трећине станов-
ника Венеције."

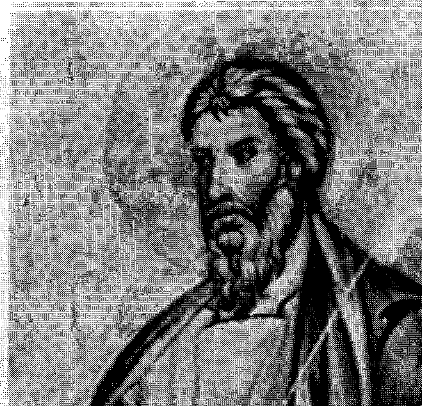
Пропашћу политике Андреа Дандола, искљу-
чењем из јавног живота Бенинтенди де Равењани-
ја, одласком званичног државног сликара Паола
Венецијана у Дубровник завршио се коначно тре-
ћи византијски покрет о коме сад излажемо: Ве-
нецијанска „Обнова" очигледно је завршена када
године 1354. умире Андреа Дандоло, а маестро
Паоло слика полиптих који се сада чува у Лувру
на којем је као датум забележена управо та
година.

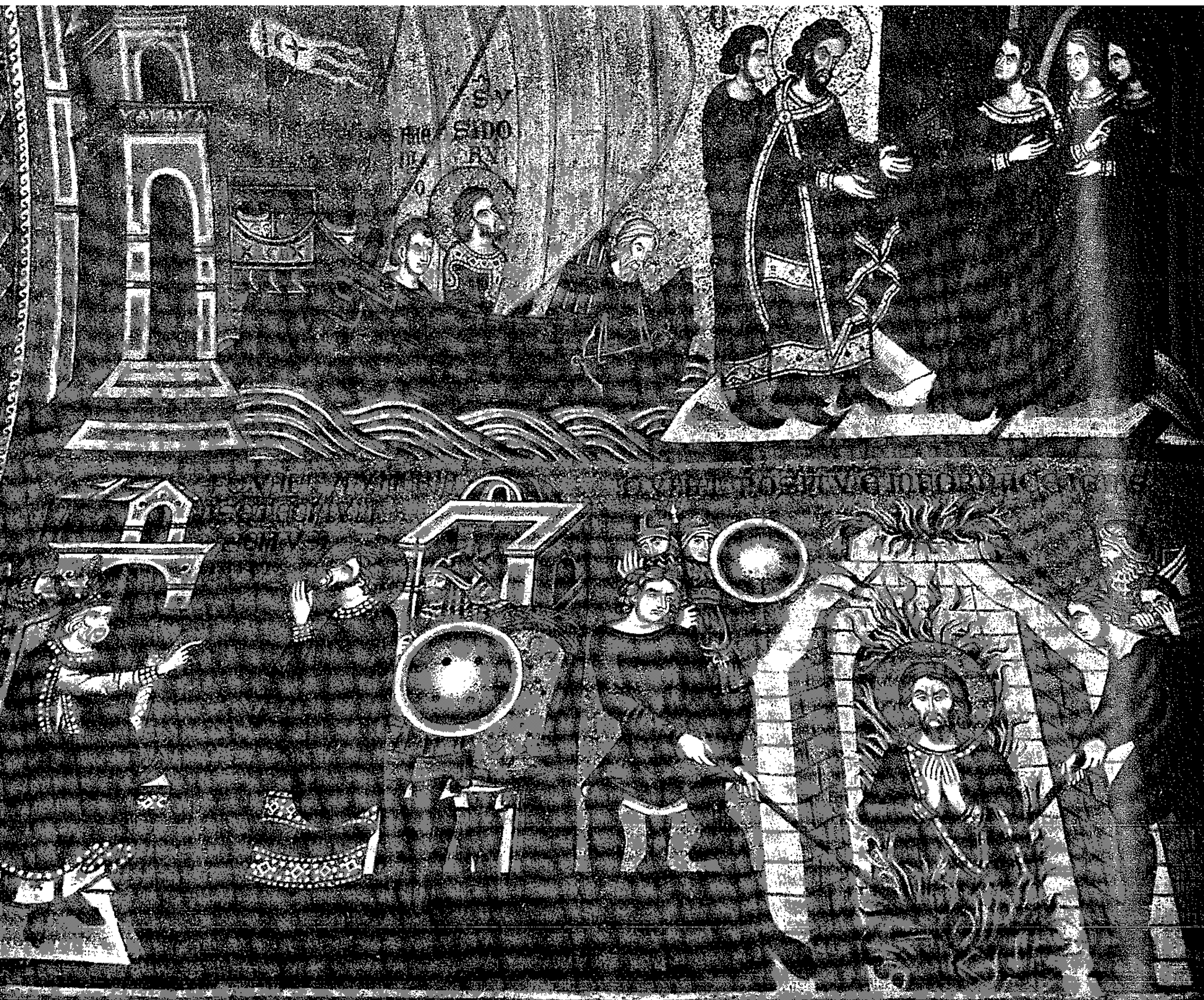
Примећујемо да се схеме и облици укрућују: де-
корације постају гломазне и без сјаја, профили су
сведени на маске. Сликарска обрада је прилично
немарна и рађена овлаш. Одатле проистичу уоп-
штени изрази који непријатно делују највише на
онога ко је био навикао да се диви прекрасним
хроматским инвенцијама млетачког мајстора.

xel, **Lectures,** London 1957, p. 145.

[24]. E. Pastorello, op. cit., 1942, p. XIV.







Венецијански мозаиста из друге половине XIV века,
Мучење Св. Исидора (мозаик). Венеција, Базилика Св. Марка, Капела Св. Исидора.

Да бисмо образложили особине последњег таласа византијског утицаја у Венецији Трећента у току ове четврте и последње фазе коју покушавамо да реконструишемо, изгледа да нам могу послужити неки симптоми повезивања нашег града са другим земљама византијског подручја, који се тада јављају. После куге која је харала 1348. године, а била праћена разбукталим верским фанатизмом и истовремено извесним презиром и потцењивањем земаљских добара, видимо да се млетачка уметност дала у поновно тражење, и то управо у византинизму, оних најпогоднијих израза који би тумачили особени религиозни дух тог времена. Популарно али рафинирано сликање, које је маестро Паоло први увео у млетачке земље, сада се напушта, замењују га скромније боје, суморне и без сјаја, у служби једне сиромашније и поједностављене уметности. Венецијански маестро Паоло не слика више за дуждев двор, већ уз помоћ многобројних али сирових радника ради за цркве и манастире на периферији и за удаљене земље. Између 1348. и 1355. налазимо га чак у Далмацији, на подручју где је византијски стил већ и раније имао значајних уметничких остварења. 1348. године реликвије св. Исидора положене су у нову капелу коју је дужд Андреа Дандоло дао градити у цркви св. Марка, а коју ће довршити његов следбеник дужд Бовани Градениго 1355. У

них мозаика у Венецији треба поменути да се византијска компонента, поред тога што је представљена поновним процватом култа једног светитеља пореклом са острва Хиоса, испољава у приказивању источњачких предела и источњачке одеће, у ставу насликаних људских фигура и у упечатљивости којом је приказано страховито мучеништво. У данима када је куга беснела, светац је својим чудотворним исцељењима стекао велики углед код побожних Млечана.

Ово је само једна од појава које нам сведоче о враћању, о поновном буђењу неких видова побожности код Млечана, а који потичу са Истока; у овоме је град уживао преимућство пред било којом другом земљом, јер је са лакоћом могао да усвоји разне видове обреда и да дође до светих моштију чији је култ био израженији на Истоку, у земљама под млетачком доминацијом.

„Ниједно светилиште на свету, као црква св. Марка, пише Грабар,[25] не поседује толики број оних византијских предмета који су некада украшавали грчке цркве и указивали свима на велику побожност верника."

У Цариграду палате и читаве градске четврти су пропадале, а град није могао више да се опорави после страховите пљачке од стране Крста-

у провинцији као да се огледала престоница, беда, иста пустош, и свака нада да ће се изено богатство повратити изгледала је јалова су сви извори некадашње економске моћи паепријатељу у руке; није било више могуће да алече и отклоне дубоки узроци пропадања ства. У време Андроника III Мала Азија је већ а у турском поседу. Јован V (1341—1391) и њепротивник и узурпатор Јован VI Кантакузен 1—1355) видели су Србе Стефана Душана пред ијама цариградским и беспомоћно посматрали ска освајања у Европи.

Ступање на цариградски престо Јована VI такузена санкционисало је победу изихастичпокрета. На сабору одржаном у Влахерханском рцу 1351; године свечано је призната правоверт изихаста. Још се дуго расправљало о изихакој доктрини, али она је ипак већ била прита као званична, а изихастичке идеје постале основним елементом даљег развоја грчке цркве. Византијско Царство прихватање изихастичке ктрине имало је не само религиозни већ и кулрни значај. После наглашене латинизације у у XII и XIII века, у првој половини XIV века ази најзад на власт у византијској престоници зервативна грчка струја, то јест струја потпуопречна не само римској цркви већ и самој заној култури[26].

Прави правцати изихастизам изгледа да се на ецију није проширио, иако се град у то вреа поготову после куге 1374. године, налазио у ховном расположењу сасвим сличном ономе је на Истоку изазвало тај верски и културни крет. Ми нећемо назвати „изихастичким" тај ајње опори покрет који продире из Византије; о тако као што иначе не бисмо смели да назоо „палеолошким" онај стил који је цвао у Веији у златно њено доба за време дужда Ана Дандола. Али прочитајмо шта пише Виктор зарев о новим обележјима уметности на Истокад жели да прецизира извесне аспекте млекког сликарства у другој половини XIV века: времену између 1337. и 1357, пише Лазарев[27], звила се дуга полемика у којој су победили ихасти. У уметности, слободне и неспутане пообрете фигура заменила је крута укоченост: слоодну сликарску обраду сува, линеарна обрада лика; ликови добијају строг израз, инкарнат се моделира више потезима кичице и хитрим светљавањем већ графичким линијама танким и стим, које у осветљеним деловима прелазе у омпактно исцртавање.

Овакава закључна фаза развоја цариградског сликарства у другој половини XIV века и првој оловини XV може се сматрати посебном врстом кадемизма... Та позно палеолошка уметност олазна је тачка за уметност XVI века на Криту на Светој Гори (на Атосу). Оваква дефиниција зглeда да потпуно одговара стилу млетачког сликарства које се развило после куге 1347, као што е види и из слика изашлих из сликарске радиоице маестра Паола 1350. и наредних година. Јасо је да ове слике не припадају више званичном ликарству, уметности двора и високог клира. едном сликарству богатом бојама, пластичним фектима и светлошћу супротстављa се сликање икова тамног инкарната и сировог линеаризма; азвија се тежња ка дескриптивности и декораивности; али на крају се ипак опажа да је у снови постојао дубоки преображај у душама по-

[26]. G. Ostrogorsky, **op. cit.**, 1968, p. 471.

[27]. V. Lasareff, **Pittura del Rinascimento Paleologo**, in »Enciclopedia universale dell'Arte«, Venezia—Roma, 1958, p. 689.

Венето — критска уметност из XV века.
Св. Андреја, Венеција, Градски Музеј Корер

ручилаца ,уметника, верника читаве Венеције коју је већ захватило мрачњаштво сујеверја.

»Yris aparuit in cielo ... et tremuit omnis scaro, ita ut omnes dicerent quod consummatio mundi esset«. То је опис ужасне визије, а оставио нам га је сам дужд Андреа Дандоло; тај исти дужд говори нам о страху од пропасти света који је завладао Венецијом[28]. Сада је већ јасно да Млечани не маре више ни за двор ни за дворску уметност, већ свој поглед управљају према хришћанском Истоку, а Светој Земљи посебно. „Не треба заборавити никада да је управо та уметност Истока, хришћанског Истока, била Италији много ближа и разумљивија него префињена уметност двора, јер се тада Италија нагло варваризовала...", пише у вези с тиме Лазарев[29].

[28]. E. Pastorello, **op. cit**, 1942, pp. XV, XVI, XXXI.

[29]. V. Lasareff, **L'Arte biznatina e particolarmente la pitura in Italia nell'alto Medioevo**, in »Atti del Congresso: l'Oriente Cristiano nella storia della civiltà«, Accademia Nazionale dei Lincei, 1964, p. 663.

Чим је цариградски узор нестао, пошто су се изјаловиле наде и изгубило поверење у византијске државне структуре, Венеција се, као сметена окреће у разним правцима тражећи нове облике и уједно свој сопствени пут. Очигледно је да је крај византијског мита довео до такве пометње која у неку руку верно одражава пометњу насталу у угледној престоници.

Покушајмо да установимо који би то били нови извори из којих су венецијански уметници могли да црпе и на које су могли да се угледају у том тренутку.

Једна легенда из древних времена приписује монаху Јоакиму да Сан Фиор, Калабријцу, заслугу што је Млечанима предложио иконографски програм за украсе у мозаику њихове Базилике. С друге стране, срели смо већ Леонтија Пилата и Варлама а исто тако наићи ћемо касније и на кардинала Висариона, веома учене Калабријце, који предају грчки језик у Венецији и у наш град доносе плодове оне древне културе чијим су се похранитељима сматрали. У том циљу ваља поменути и пријатељске односе, учестале бракове, сталне трговачке везе Венеције са Магном Грецијом а посебно са Апулијом коју су у то време сматрали и веома важним средиштем снабдевања и инспирације[30]. А будући да су Апулија и Калабрија исповедале православну веру и тада биле насељене монасима св. Василија (василијанским монасима), не би требало занемарити извесно могућно истраживање посебних веза и на пољу религије и уметности. Ако се подсетимо на поновно цветање култа св. Василија у Венецији око средине Трећента[31], ако упоредимо фреске које су још преостале у пећинским црквама Југа са неким од најрудиментални̇јих мозаика у цркви св. Марка, мислим да не би требало запоставити могући утицај овог монашког стила на венецијанску уметност.

Али најконкретнија хипотеза је она која се односи на улогу коју је одиграло острво Крит, не само у Венецији већ, може се рећи, у свим католичким земљама, па чак и православним које леже на медитеранском подручју.

Излагање о критској уметности је више него икада осетљиво услед различитости мишљења која су се испољила у критици последњих година. Има критичара који Криту приписују заслугу стварања једног од последњих и најбујнијих поглавља византијске уметности, оног које се завршава са сликарством Мистре[32].

Има опет критичара који оспоравају сваку заслугу Криту и сматрају га само острвом које је византијским сликарима избеглицама из окупираног Византа или онима који су се из престонице повукли јер су се компромитовали својим везама са Венецијом после освајања Цариграда 1261.[33] — само пружило гостопримство.

Има опет оних који говоре о фрескама што су украшавале осам стотина цркава на Криту, и других који ову чињеницу уопште не узимају у обзир, будући да је веома мали број тих дела преостао до данас[34].

Има критичара који сматрају да та школа настаје у Трећенту и већ у том веку запажају присуство критских сликара у Венецији[35].

Потпуно супротног мишљења је Лазарев који одлучно одриче сваку везу пре XVI века[36].

За некога се критски стил није мењао током векова, а има и неких који разликују разне његове фазе, као Ксингопулос (Xyngopoulos) који предлаже да се „прекритском" назове она уметност која је цветала на Криту пре Кватроћента (XV века)[37].

Бетини (Bettini) тврди да је та школа била под утицајем италијанске уметности и да је Крит служио као мост преко којег се тај утицај преносио чак и на сликаре византијског двора[38]. Најинтересантније студије које обрађују овај проблем настале су у последње време, а дугујемо их Ембирикосу (Embiricos), Вајцману (Weitzmann) и Катапану (Cattapan).

Први је посветио једну монографију критској школи[39], у којој износи све што је до тада било написано о томе; Вајцман, проучавајући низ уметничких дела пронађених по манастирима Синаја, признаје присуство венецијанских уметника у разним центрима које је на Истоку поседовала Млетачка Република. У овим делима он уочава везу не само са византијском уметношћу већ и са тадашњим школама са Запада, које су у то време цветале на подручју источног Медитерана[40].

Вајцманове хипотезе, као уосталом и Бетинијеве, претходиле су за неколико година резултатима до којих је Катапан дошао у проучавању архивске грађе: али треба рећи да Катапанова открића представљају најзад једну веродостојну основу за признавање и процену критске школе[41]. Из докумената које је Катапан издао стварно произлази да је у току Трећента ништа мање него 37 сликара напустило Венецију и преселило се на острво Крит. Познавајући менталитет Млечана,а будући да су ствари тако стајале, можемо констатовати да домаћим уметницима и сликарима који су дошли из других земаља није била остављена никаква слобода и да је сва сликарска продукција морала бити прави правцати монопол грађана пореклом из Венеције. То не искључује могућност да су млетачки сликари узимали у најам домаћи свет, а посебно да су се користили оним византијским мајсторима што су из Византа пребегли на Крит и уживали гостопримство на том острву које су држали Млечани.

Као последицу ових посебних прилика видимо да се управо на острву Криту ствара и сазрева један сликарски стил који ће важити како за католике тако и за православне; и баш у овим сликар-

---

30. F. Carabellese, **Carlo D'Ango nei rapporti con Venezia e l'Oriente**, Bari ,1911, p. XXXIV: »Le relazioni con Venezia occupano il primo posto nella vita politica, economica e commerciale del Regno di Puglia«; »Il 2 Settembre 1324 Roberto D' Angiò offre a Venezia alleanza per una lega comune contro i greci scimatici« (II°, p. 42).

31. У 1347. години црква св. Василија, која је била основана у XII веку, потпуно се рестаурира (F. Corner, **Eclesiae Venetae**, Venezia, 1749, I°, pp. 93, 102). Реликвије св. Василија налазиле су се у св. Ђорђу грчком (Corner, **op. cit.**, XII, pp. 368—371) и у св. Василију (**op. cit.**, I°, p. 94).

32. G. Millet, **Monuments Byzantins de Mistrá**, Paris 1910; P. Lemerle, op. cit., 1943, p. 113.

33. V. Lasareff, **op. cit.**, 1964, p. 687; M. Chatzidakis, **Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine dans le** Cinq Centième l'anniversairé de la Prise de Costantinople, **Hellenisme contemprain**, Atene 1953, p. 193.

34. G. Fogolari.

35. S. Bettini, **La pittura bizantina**, Firenze 1938, p. 59.

36. V. Lasareff, **Saggi sulla pittura veneziana dei secoli** XIII—XIV. La maniera greca e il problema della scuola **cretese**, in »Arte Venete«, 1966, p. 55.

37. A. Xyngopoulos, **Escuisse d'une Histoire de la Peinture Religieuse après la Prise de Costantinople**, Atene 1957, p. XIX.

38. S. Bettini, **La pittura di icone cretese—veneziana e i Madonneri**, Padova 1933, pp. 40, 41, 67.

39. A. Embiricos, **L'école Crétoise — derniere phase de la peinture byzantine**, Paris 1967.

40. K. Weitzmann, **Icon Painting in the Crusader Kingdom**, in »Dumbarton Oaks Papers«, Washington 1966, p. 51.

41. M. Cattapan, **Nouvi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500**, in »Atti del Secondo Congresso di Creta«, Atene 1968, p. 37.

ским радионицама венецијанских мајстора досељеника, западњачки стил добија изразито византијске облике, такве да су могли да задовоље духовне захтеве тог тренутка. Одмах се примећује да се ово међусобно прожимање утицаја Истока и Запада, а нарочито између Венеције и Византије, не односи само на иконографију и на стил, већ захвата чак и сликарску технику, која постепено ствара и утврђује сопствене особене поступке, формуле и правила стила.

Ове свете слике производиле су се серијски, као што се то ради, а радиће се и даље у Венецији, која је и у томе наследница древне Александрије, средишта хеленистичке радиности и трговачког центра Копта; такав начин производње је представљао значајан извор зараде; те иконе преношене млетачким лађама, разносиле су се по свим тржиштима под млетачком контролом, или продавале ходочасницима који су управо млетачким бродовима путовали на поклоњење у Свету Земљу.

Репертоар тих икона сачињавају тамнопуте Богородице, које треба да приказују Богородицу коју је наводно насликао сам јеванђелист Лука, затим слике Спаситеља чије је лице требало да буде веран одраз лика што је сâм Господ створивши чудо насликао; фигуре анђела, источњачких светаца и пустињака, затим свеци приказани као витезови на коњу, обучени у византијску дворску одору, иконостаси, Пантократори, чудотворна привиђења источњачког порекла и надахнућа.

Али поред овог сликарства све су се чешће понављале и венецијанске теме, иако преведене на онај типичан и већ окорели стил „мадонијера".

Толика је потражња за овим, култним предметима, а пријем на који ове иконе наилазе код народа тако је повољан, да се све млетачке колоније исељеника прихватају рада на том уносном уметничком пољу: на Хиосу и по другим острвима Јегејског и Јадранског мора, у Котору, у Шибенику, Задру, свуда се „мадонијери" такмиче да произведу иконе надахнуте — макар и сасвим површно — византијским узором и да њима снабдеју православне храмове, католичке цркве и приватне домове, па чак и оне најсиромашније.

Тврдити да све ове слике припадају „Венетско-критској школи" значило би признати колико смо далеко од стварног познавања чињеница; пажљиво истраживање које треба још да се спроведе пружиће најзад могућност да се утврди које су у ствари праве особине које одликују сва та средишта производње, ма колико она била скромна и народски обојена.

Посебно место у овом погледу сакралне уметности заузимају „мадонијери" који су у Венецији уживали гостопримство цркве San Giorgio dei Greci, а којој ће припасти та част да суделује у процвату уметности Доменика Теотокопулоса.

Да би се дала оцена о овој последњој фази византијске уметности, потребно је најпре преиспитати садашњу ситуацију, на основу Бетинијевих и Вајцманових гледишта, а поготову користећи се новим документима које нам Катапан износи. А будући да на острву Криту, поред млетачких сликара о којима смо говорили, налазимо и уметнике пореклом из самога Цариграда, одмах ћемо рећи да треба мислити управо на ту чињеницу као на коначно документовани доказ да је између Цариграда и Венеције постојао сталан контакт, непосредан али веома неуједначен. Могли бисмо истаћи и хипотезу да је Крит тада вршио функцију сличну функцији неког „одашиљачког центра" који је, примивши поруку из Цариграда, био у стању да предложи Венецији највиталније новине настале у славној престоници.

Оригинална уметничка дела византијске уметности која су са собом на Крит доносиле избеглице из окупиране престонице, радови византијских сликара који су се склонили на осврво — сва су се ова дела могла без тешкоћа преносити млетачким бродовима у Италију, и тиме су одмах постајала носиоцима драгоцене уметничке поруке. Логично је замислити да су венецијански сликари за које знамо да су тада боравили на Криту, радећи уз византијске мајсторе, упознали тајну њихове уметности. По повратку у домовину с пуним правом су могли задржати назив „Грка", јер су на Криту можда и рођени, будући да је то острво било под млетачком влашћу све до 1204. године.

Могућно поистовећивање „млетачких сликара који раде на Криту" са „правим правцатим грчким сликарима" може једино да доведе до забуне, а нарочито ако се односи на тренутке највеће кризе. Свакако у време четвртог и највулгарнијег цветања византинизма пред крај XIV века, које смо већ разматрали, присуство „критских" и „венетско-критских" мајстора или уметника којима су ови називи нетачно приписивани, преузима одлучујућу улогу на пољу уметности, посебно у оној уметности која се изражавала у производњи култних слика и икона намењених побожности појединаца. И управо је овим уметницима, лишеним маште, поверен задатак да преносе одјек — па макар био начет и искварен — оне византијске уметности која је непрекидно владала током десет векова, а и даље влада побожношћу Млечана и скоро свих народа који насељавају обале Средоземног мора, оне уметности која је као понизна службеница служила једној вероисповести и једном политичком идеалу који се чврсто ослањао на ту вероисповест (Lemerle).

Микеланђело Мураро

LES DIFFÉRENTES PHASES DE L'INFLUENCE BYZANTINE A VENISE AU XIVe SIECLE

L'art vénitien du XIVe siècle, époque durant laquelle fut élevé le Palais Ducal, ne se présente pas tout à fait comme un tout uni et cohérent. Les changements dans la politique, les variations de la situation spirituelle et économique, des évènements dramatiques, telle la Peste de 1348, ont profondément marqué la pensée et l'art, provoquant des modifications sensibles, également à l'intérieur des deux courants fondamentaux qui prédominent dans l'art de cette période: celui de l'occident et celui de Byzance.

Dans cet article l'auteur cherche à déterminer quelles furent les phases principales du courant byzantin à Venise au XIVe siecle: les fresques de saint Jean le Decollé correspondent au premier de ces moments, celui qui semble coincider avec la période d'apogée de l'expanson des colonis vénitiennes en Orient; le triptyque de Vicence fut exécuté au moment ou Venise appuyait l'unification des Eglises de Rome et de Byzance et était le plus disposée à revaloriser l'art byzantin; la »Madonna Crespi«, du Maître Paolo, et qui est son oeuvre la plus fidèle à l'école de Giotto, a été exécutée au temps de l'alliance entre Venise et Florence (1340); la couverture de la Pala d'Oro (1345) fut peinte à l'époque heureuse durant laquelle la cour du Doge Andréa Dandolo -ami de Pétrarqe — révait aux idéaux d'une pré-Renaissance, un peu particulière, comme il en est du reste du tout ce qui est original à Venise; les peintures postérieures à la Peste de 1348, qui ne sont plus commandées par la cour ducale, mais sont inspirées par la religiosite des Ordres Mendiant montrent déjà les formes »byzantinisées« avec lesquells, durant des siècles, s'identifia le sentiment religieux à Venise.

Michelangelo Muraro

1. Сусрет Јоакима и Ане

2. Благовести

Љубиждanска двојна икона са представама сусрета Јоакима и Ане и Благовести

Пре десетак година до писца ових редака допрла је посредним путем двојна, хоросна икона са представама „Сусрета Јоакима и Ане" и „Благовести", пореклом из села Љубижде, 6 км источно од Призрена. Икона је потом поклоњена Народном музеју у Београду, где се и сада чува (инв. број 5547).

Икона је рађена на дасци преко гипсане подлоге, сликана са обе стране темпера техником. Њена висина је 38 см, ширина 20 см, а дебљина 2,6 см. Сликани слој је добрим делом страдао. Доњи и бочни делови на обема композицијама су отпали а дрвена подлога је оштећена црвоточином[1]. Средњи исликани делови су прекривени читавом нерватуром пукотина, али истовремено и очувани добро.

У сцени „Сусрета" (сл. 1.) Јоаким и Ана су окренути у полупрофилу једно другоме и загрљени обема рукама. Лево и иза њих је насликана вишеспратна зграда светле боје са великим трочланим отворима тамнољубичасте боје и у њима зеленкастом завесом везаном у чвор. Са десне стране је друга масивна зграда тамнозелене боје, а између њих је пребачена црвена драперија. Позадина између зграда је златно жуте боје а на њој је цинобером исписан натпис (сл. 3.).

ЧЄЛОВАNН
ЄІ:.АКНМ
НМАNН

3. Натпис из сцене *Сусрета*

Ана је одевена у тамнозелену хаљину и црвени мафорион, а Јоаким у плаво-зелени хитон и љубичасти химатион. Инкарнат је сликан светлијим и мрким окером, а цртеж извлачен печеном сијеном. Коса и брада Јоакимова су тамносмеђе, кестењасте боје.

У сцени „Благовести" (сл. 2.) Богородица је насликана са десне стране и у стојећем, фронталном ставу, главом окренута удесно, како прима благу вест смиреним гестом полуопружене десне и опружене леве руке у којој држи повесмо црвене вуне. Одевена је у плаву хаљину и капу преко којих је пурпурни мафорион. Иза ње је престо мрке и жуте боје са јастуцима плаве и црвене боје. Са леве стране, у живом покрету и окренут у тричетврт удесно, прилази јој арханђео Гаврило

[1] Конзервацију иконе обавио је Петар Балабановић, конзерватор Завода за заштиту споменика културе Војводине у Новом Саду.

одевен у зеленкастоплави хитон и црвенкасто-смеђи химатион прошаран белим и ружичастим рефлексима. Његова крила су с доње стране плаве, а с горње стране црвенкасте боје. У левој руци држи жезло црвене боје а десном испруженом благосиља. Инкарнат је беличасти окер, доста иструвен и са остацима ружичасте боје и жутомаслинастим подсликавањем. У позадини је сликана архитектура плавкасте и ружичасте боје са аркадама плаве боје и пребаченим црвеним драперијама. Изнад архитектуре и драперије је сегмент неба са зрацима светлости и голубом светог Духа. На златној позадини изнад аркаде и између зграда је цинобер натпис (сл. 4).

БЛГОВЄЩЄNНИЄ

СЯ
П: ВРН
НЛ

МР ѲУ

4. Натпис из *Благовести*

Новооткривена љубижданска двојна икона представља значајан допринос упознавању и обогаћивању ионако доста сиромашног фонда српских икона XIV века. Ако се изузму иконе најбогатије и најлепше збирке српских икона које се чувају у манастиру Хиландару, онда је по ономе што се досада зна у ризницама манастира у Србији и музејским збиркама наше земље, па чак и суседне Италије, остало једва петнаестак икона XIV века. То јасно казује да немамо много таквих икона, па је утолико за нашу науку и културно наслеђе од изузетне вредности свако ново откриће, и то не толико због тога што се тиме бројчано увећава фонд наслеђа, колико због тога што таква открића често значе драгоцене прилоге за синтетизованију слику о улози, месту и значају појединих културних центара у свеукупном бићу наше средњовековне уметности. Један од значајнијих центара српске средњовековне културе је ван сваке сумње Призрен. У XIII и XIV веку Призрен је био у пуном процвату. Сведочанства о том просперитету остала су до наших дана у многим споменицима материјалне и духовне културе очуваним у граду и његовој околини. Монументално сликарство и нова архитектонска решења призренске Богородице Љевишке, подигнуте 1307. године и до данас очуване, стоје на почетку и дају печат читавој једној полувековној епохи посебне школе градитељства и сликарства у средњовековној Србији XIV века[2], која је у утакмици са Византијом на пољу уметности дала племените резултате. Монументални манастир св. Арханђела, разорен и до нас допро само у темељима и фрагментима скулптуре, живописа и мозаичног патоса, био је свакако један од најзначајнијих и највећих споменика XIV века у нас[3]. Црква св. Спаса из 1348. године непосредно под северним зидинама Призренске тврђаве[4]. Црква Николе Тутића из 1332. године притешњена ћепенцима усред града и конзервисана 1970. са доста муке и труда па и неблагонаклоног става градских комуналних власти[5]. Рушевине цркве краља Марка са недавно откривеним натписима из 1371. године краља Марка[6] и монахиње Марине, Струје[7]. Цркве св. Бор-

[2] **Др Слободан Ненадовић,** Богородица Љевишка, Београд 1963. (тамо и сва старија литература); **Др Светозар Радојчић:** Старо српско сликарство, Београд 1966, 86—96.

[3] **Др Слободан Ненадовић,** Душанова задужбина, манастир св. Арханђела код Призрена, Београд 1966. (тамо и сва ранија литература).

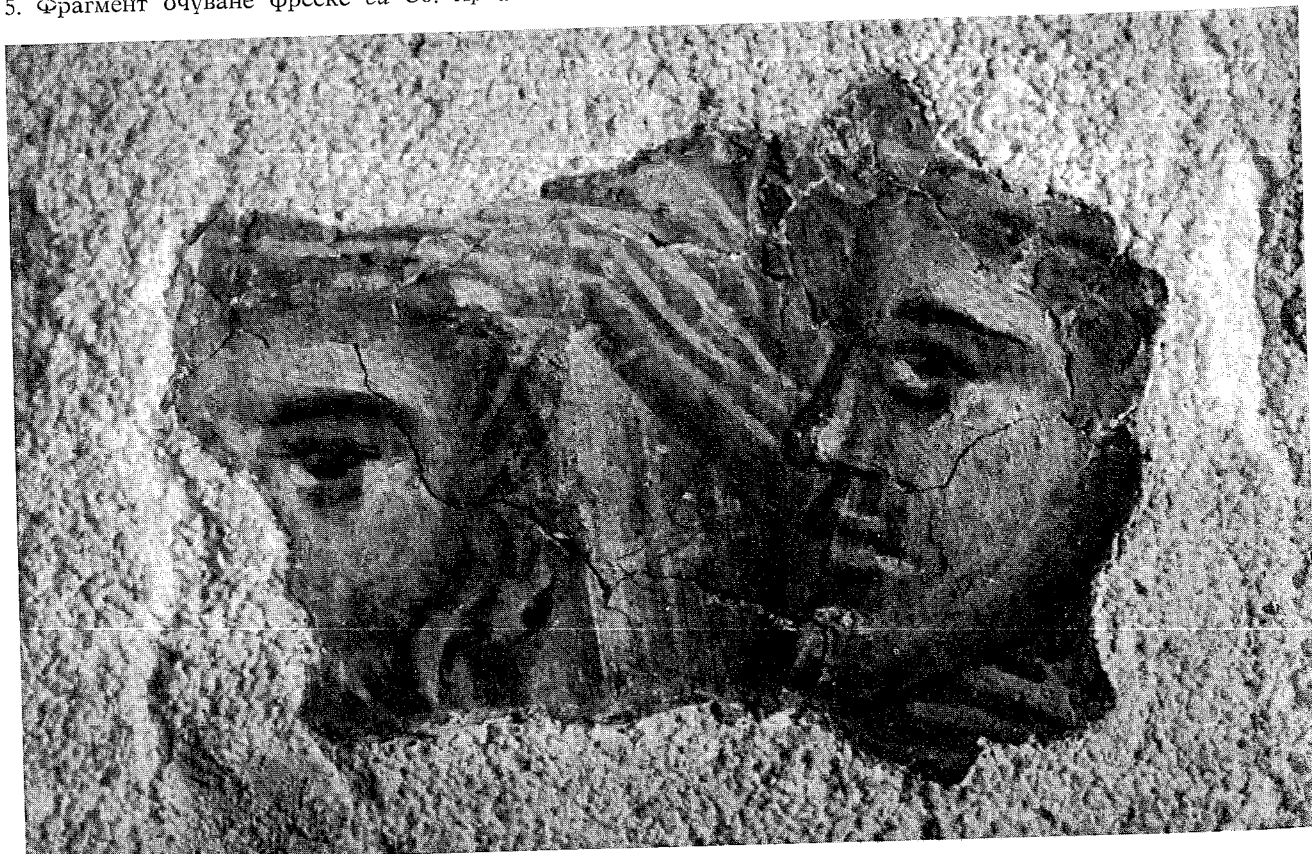
[4] **Срето Бошњак,** Призрен град музеј, Призрен (б.г.) стр. 18. **Милан Ивановић,** Проблеми заштите и егзистенције споменика културе на Косову и Метохији, Приштина 1968, стр. 115—118.

[5] **Јанко Радовановић,** Тутићева црква св. Николе у Призрену, Гласник СПЦ бр. 5, Београд 1962, 190—195.

[6] **Милан Ивановић,** Натпис младог краља Марка са цркве св. Недеље у Призрену, Зограф 2, Београд 1967, 20—21.

[7] **Милан Ивановић,** Још један натпис из древног Призрена, „Политика" 13. април 1969, стр. 19.; **Др Велимир Михајловић,** Монахиња Струја у Призрену 1371, „Политика" 4. мај 1969, стр. 19.

5. Фрагмент очуване фреске *са Св. Арханђела код Призрена*



ђа, звана „Руновића”, и црква св. Николе, звана „Рајкова”, са богатим и вредним збиркама икона[8]. Многобројни и значајни споменици тог доба очувани ван града у непосредној околини Призрена употпуњују слику овог тада значајног културног центра. Међу њима је најстарији комплекс остатака манастира и испоснице св. Петра Коришког изнад села Кориште, настао средином XII века[9], и неколико у темељима очуваних цркава XIV века у самом селу Кориши, недалеко од Призрена: црква св. Петра и Павла коју је 1343. Старац Григорије даровао цару Душану, црква св. Ђорђа и црква св. Николе[10]. У селу Мушутишту, источно од Призрена, очувана је Богородична црква из 1315. године[11]; манастир св. Тројице у коме се чува рукописна књига **Апостол,** настала у Призренској области у XV веку[12]; испоснице Матос и Русеница са капелама-црквицама[13]. У селу Речанима код Суве Реке у Призренском подгору стоји црква св. Ђорђа из 1370.[14]

Село Љубижду, одакле је и пореклом наша икона, цар Душан је 1348. године заједно са црквом приложио своме манастиру св. Арханђела[15]. Данас у Љубижди има само једна у целини очувана и скромна црква, посвећена св. Николи, обновљена неуко и припросто 1867. Поред ње у селу постоје рушевине и зидине још десет других црквица[16]. Тешко је данас рећи која је од ових цркава била поклоњена 1348. године али би то највероватније могле бити цркве св. Николе или св. Јована.

Сасвим је разумљиво да је овако интензивну градитељску делатност пратила и подједнако интензивна фрескосликарска, преписивачка, иконописачка, па коначно и књижевна делатност. Готово све очуване цркве Призренске области сачувале су, у целини или бар у фрагментима, фреске на својим зидовима. О веома живој преписивачкој и књижевној делатности која се развијала у Призрену сведоче најзанимљивији српски рукопис XIII века, писан на пергаменту. **Призренско јеванђеље** београдске Народне библиотеке[17] (изгорело 7. IV 1941); већ поменути **Апостол** из XV века у мушутишком манастиру св. Тројице[18]; **Житије** и **Служба Петра Коришког** из 1310, које је на молбу коришког Старца Григорија написао

6. Благовести,
икона Уметничке галерије. Скопље

светогорски монах Теодосије[19]. Коначно, повеља цара Душана којом оснива манастир св. Арханђела пронађена је 1860. у данас потпуно срушеној црквици св. Николе у селу Кориши[20], а **Законик** цара Душана, познат под називом „призренски рукопис”, пронађен је 1859. у цркви св. Марка Коришког и рачуна се као најпотпунији и најближи оригиналу међу свим преписима овог законика.[21]. Први игуман новоподигнутог манастира св. Арханђела код Призрена и каснији митрополит серски и истовремено познати песник Јаков Серски (1343) добио је цркву св. Петра у селу Кориши са „стлпом (збирком) всем књижним” док се не сазида нови манастир[22].

Само се по себи разуме да су упоредо са зидањем, живописањем и опремањем књигама цркве биле снабдевене и иконама. Да је у Призрену и околини постојала јака иконописачка радионица може се судити по броју данас тамо очуваних икона, мада је сасвим јасно да тај број представља само „остатке последњих остатака” које су прорешетале и опустошиле многобројне историјске недаће. Већ смо, на почетку овог текста, рекли да су се од петнаестак српских икона XIV века у Призрену сачувала четири примерка, готово једна трећина укупног броја. Најстарија је,

---

[8] **Предраг Пајкић**, Мало познате збирке икона из Призрена, Гласник Музеја Косова и Метохије IV—V, Приштина 1959—1960, 278—282 (тамо и ранија литература).

[9] **Др Светозар Радојчић**, Старо српско сликарство, Београд 1966, 19 (тамо и старија литература).

[10] **Милан Ивановић**, Неколико средњовековних споменика Коришке горе код Призрена, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1968—1970, стр. 316.

[11] **В. Петковић**, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 40.

[12] **В. Петковић**, Преглед, 290.

[13] **С. Ненадовић**, Белешке са пута по Космету, Музеји 7, Београд 1952, стр. 171; Проблеми заштите и егзистенције споменика културе на Косову и Метохији, Приштина 1967, 213 (257, 258).

[14] **Др В. Ј. Ђурић**, Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 67.

[15] **В. Петковић**, Преглед, 117.

[16] Аутору је поред очуване цркве св. Николе у Љубижди показивао 1967. и 1971. 68-годишњи Страхиња Мишковић и остатке цркава: св. Петке (на десној обали Љубижданске речице), св. Јована на брегу, св. Врача у махали Тодосића, св. Недеље код чесме и св. Недеље и св. Николе у махали св. Јована, св. Илије у гробљу, св. Арханђела (у дворишту садашње џамије), св. Спаса у дворишту Аслан Шабан Селманија и св. Ђорђа код Задружног дома.

[17] **Др Св. Радојчић**, Старе српске минијатуре, Београд 1951, 50—51.

[18] **В. Петковић**, Преглед, 290.

[19] **Ђ. Сп. Радојичић**, Творци и дела старе српске књижевности, Титоград 1963, 126; **Др В. Мошин:** Служба и житије св. Петра Коришког с Коришким помеником у рукопису Српске академије наука и уметности бр. 123, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1968—1971, стр. 151—158.

[20] **Ал. Соловјев**, Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века, Београд 1926, 142.

[21] **Ђ. Сп. Радојичић**, Призренски рукопис Законика и Призренска повеља цара Стефана, Историски гласник НР Србије бр. 3, Београд 1949, 55; **Н. Радојчић**, Душанов законик по призренском рукопису, САН, Београд 1953, 5, 13.

[22] **Ђ. Сп. Радојичић**, Творци и дела, 126.

7. Љубижданска икона Благовести, *анђео (детаљ)*

без сумње, икона Богородице Одигитрије из цркве св. Николе „Рајкова", за коју се претпоставља да је припадала првобитном иконостасу Богородице Љевишке[23]. Друга је велика двојна икона (122x80x3,8 см) Богородице Пелагонитисе и „Крштења Христова" из Саборне цркве у Призрену, откривена пре неколико година[24]. Трећа је свакако икона „Благовести", пореклом из Призрена, купљена из приватног власништва у Црној Гори за Уметничку галерију у Скопљу, где се и сада налази, а потиче вероватно из средине XIV века[25]. Коначно, четврта призренска икона из средине XIV века је наша двојна, хоросна икона „Благовести" и „Сусрета Јоакима и Ане". Држим да је икона првобитно припадала манастиру св. Арханђела, Душановој задужбини код Призрена, односно налазила се на великом хоросу који је свакако висио под централним шеснаестостраним или дванаестостраним кубетом цркве[26] и да за сада представља једини познати и сачувани примерак од некадашње целине икона са тог хороса. Икона је вероватно после турског освајања Призрена и страдања и похаре св. Арханђела била пренета у Љубижду, где се чувала у некој од њених многих и скромних црквица. На то упућују и чињенице да се у љубижданској цркви св. Николе и данас налази фрагмент мермерног камена пренесен од патоса из св. Арханђела[27]. У истој цркви постоји и лепа колекција икона. Међу њима истичу се две велике престоне иконе и три пара царских двери, међу којима се издвајају оне без дуборезног оквира и представљају леп уметнички рад, настао најкасније у XVI веку. Већ смо поменули да је неколико писаних споменика нађено у сличним црквицама суседног, источног села Кориште. На несрећу очуваних икона из Арханђеловог манастира нема. Нема ни већих очуваних делова живописа из св. Арханђела који би нам можда пружили податке о узајамној повезаности сликара живописаца и иконописаца као што је то био случај са мајсторима најстаријих дечанских икона и фресака[28]. Веома скромни остаци очуваних фрагмената фресака из манастира св. Арханђела (сл. 5) недовољни су за ма какво озбиљније и студиозније разматрање и извођење закључака.[29]

У поређењу са осталим призренским иконама XIV века љубижданска икона нема заједничких стилских и уметничких особина са двема старијим иконама: иконом Богородице Одигитрије и двојном иконом „Пелагонитиса" — „Крштење". Међутим, у поређењу са скопском иконом „Благовести"[30] већ се дају уочити извесне ближе стилске и уметничке особености (сл. 6). Обе иконе су по формату врло блиске (39x20x2,6 см:33x25,5x3 см). Сликана архитектура у позадини је на доста близак, иако не идентичан, начин представљена на обема иконама. Анђели у „Благовестима" обеју икона сликани су у традиционално устаљеном облику фигура лаког покрета заустављеног у контрапосту чије крајње исходиште води до познатог става класичних менада-плесачица[31]. Мајстор скопске иконе је рафинованији и топлији у сликању инкарната оба лика. Његове фигуре су у цртежу оваплоћене елегантном техником, смиреним и утишаним колоритом и префињеном психолошком опсервацијом која се осећа из упитног погледа анђела и лика достојанствене али истовремено и унутрашњим страхом узбуђене Богородице. Сликар љубижданске иконе је нешто слободнији у обради традиционално уобичајених представа ликова анђела и Богородице. Његов анђео је сликан са дивном округлом главом, истакнутих јагодица, прћаста носа, љупких уста, крупних питомих очију и повучене браде, дугог истакнутог и однегова-

[23] **В. Ј. Ђурић,** Иконе из Југославије, Београд 1961, бр. 35 ,стр. 96, таб. L; **П. Пајкић,** Мало познате збиркс ....278.

[24] Народни музеј Београд: Средњовековна уметност у Србији, Београд 1969, стр. 51, бр. 47.

[25] **В. Ј. Ђурић,** Иконе из Југославије, стр. 96, бр. 34, таб. XLIX; **Коста Балабанов**, Иконе из Македоније, „Југославија" — Београд, „Култура" — Скопје, таб. 41.

[26] **Др Сл. Ненадовић,** Душанова задужбина манастир св. Арханђела код Призрена, Београд 1966, стр. 31—35.

[27] **Др Сл. Ненадовић,** Душанова задужбина ... 58, 63, сл. 396, фрагмент 522.

[28] **Др Лазар Мирковић,** Иконе манастира Дечана, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 16.

[29] Народни музеј Београд: Средњовековна уметност у Србији, Београд 1969, стр. 38 сл. кат. бр. 5.

[30] Фотографију иконе „Благовести" из Уметничке галерије у Скопљу сам добио од Републичког завода за заштиту споменика културе Македоније и његовог предусретљивог директора колеге Дм. Чорнакова на чему се и овом приликом најтоплије захваљујем.

[31] **Kurt Weitzmann,** Rane ikone, Ikone sa Balkana; »Jugoslavija« — Beograd, »Hudožnik« — Sofija 1970, str. LXXXV.

ног врата и руку са очигледном превагом сензибилности код насликаних ликова (сл. 6). Све то указује на далеко слободнију, природнију и реалнију обраду сликане фигуре у односу на рафиновани, елегантни и строго у оквирима традиције одржани начин сликања ликова анђела и Богородице са иконе „Благовести" скопске Уметничке галерије. Исте те особине су присутне и на композицији: „Сусрету Јоакима и Ане". сликаној на другој страни ове љубижданске иконе.

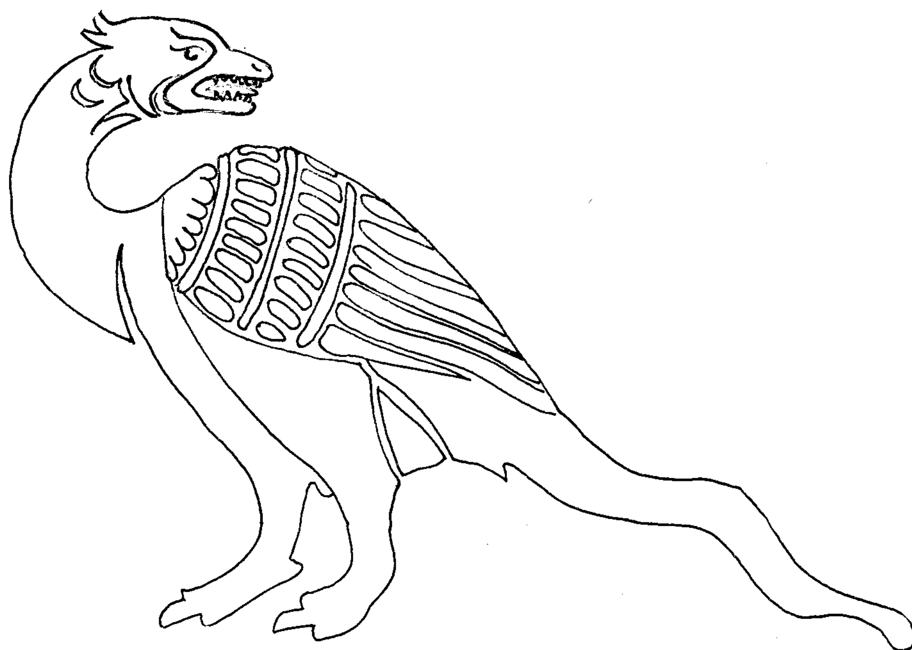
Љубижданска икона је свакако пријатно и драгоцено откриће за нашу науку, а истовремено и значајна принова општој ризници нашег културног наслеђа и посебно нашим музејским фондовима који су веома ретко у могућности да данас дођу у посед тако ретких и вредних примерака старих икона. По нашем мишљењу икона је настала половином XIV века у Призрену, где је свакако тада постојала локална призренска сликарска радионица[32] чији су сликари радили и фреске и иконе (а највероватније и минијатуре) по многим црквама града и Призренске области. Она је највероватније рађена и припадала великом хоросу који је висио у централној куполи манастира св. Арханђела код Призрена, задужбини цара и краља Стефана Душана. Коначно и палеографски карактер слова у натписима на овој икони (сл. 3 и 4) хронолошки се апсолутно везује за XIV век. По својим уметничким квалитетима она, без сумње, спада међу најлепше, најдрагоценије и ретко очуване примерке српског иконописа XIV века.

[32] **В. Ј. Ђурић**, Иконе из Југославије, 36.

LE DIPTIQUE DE LJUBIŽDE AVEC LA RENCONTRE DE JOACHIM ET ANNE ET L'ANNONCIATION

L'icone est originaire du village de Ljubižde, non loin de Prizren, cette dernière ville connut au XIV l'apogée de son développement économique et culturel et fut l'un des centres de la création artistique de l'époque qui devait avoir aussi son atelier iconographique. L'auteur arrive à la conclusion que ce diptique devait être sorti de cet atelier et y avoir été exécuté vers le milieu du XIV siècle et que très probablement elle avait appartenu jadis à l'église des Saints Archanges, fondation du tzar Douchane.

Milan Ivanović



Детаљ орнамента подног мозаика у *Св. Арханђелима код Призрена*

Једна гротеска из Љевишке

У другој зони, на јужном зиду Милутинове катедрале у Призрену сачувала нам се необична илустрација једне средњовековне гротеске. У сцени Суђења Пилата[1]) један ратник носи штит на коме је насликана нага фигура са лављом маском уместо главе. Скоро до рамена спушта се ова маска која је имала постамент, рекло би се, изливен у металу.

Овакав детаљ без аналогија у византијском сликарству, сугерира један свет фантастике, чији корени далеко измичу времену настанка ове илустрације, задирући својом симболиком у праоблике људске свести чак у етос примитивног човека.

Фреска у Љевишкој сачувала је интактну симболику коју можемо следити још дубоко у преисторији. Магдаленска епоха са својим пећинским сликарством[2]) прва бележи трагове маске којој се с правом приписује категорија тотема да би касније у античком култу мртвих доживела праву апотеозу и једну веома суптилну диференцијацију. Јасно се истиче разлика која постоји између маске Mormolykion (она која стимулира и застрашује) и Prosopona (позоришне маске која персонифицира разне личности). Тиме се магијски карактер маске одређује према циљу игре или профилаксе[3]). Сам семитски корен маске синоним је предмета ливеног у металу а у свом општем значењу замењује појам личности или слике.

Дубљом етимолошком анализом јеврејске речи Maskhi констатовано је да је она сложеница од Maskh што значи изливати, нестати, променити, и skhi што значи оно што је видљиво. У овој језичној анализи јасно је присутна идеја прерушавања која се подразумева у култу тотемизма.[4])

Непромењено магијско значење ушло је и у језике и митологију индогерманских народа који су дух својих покојника наоружавали маскама дивљих животиња рогатих и опасних борбених и апотропејских у исти мах.

Још у египатско доба постојали су шлемови у облику рогова бика какве их редовно виђамо на њиховим рељефима. Сличне шлемове са роговима носили су микенски ратници, а илустрације Херкулових дела показују да је овај легендарни јунак редовно приказиван са лављим шлемом.[5]) Атена Партенос имала је још богатији апотропаион:[6]) њен шлем се састојао од сфинге ,грифона коња и три орлића. Овакву комбинаторику натуралистичког и фантастике волели су нарочито Етрурци.

Овални штит[7]) на коме је представљена нага фигура са животињском маском у Љевишкој, одаје античко наслеђе не само својим мотивом већ и обликом. Археолошки споменици Либије[8]) документују овај мотив. Наги гладијатори имали су богато украшене шлемове на глави обично каквом животињском маском која је штитила и застрашивала у борби.

Ови овални штитови имали су своју практичну намену још од хомеровског доба. Не само што су својим димензијама и обликом заштићавали највећи део тела већ су у току борби служили као носила за транспорт мртваца .Такав штит се називао аспис. Округли штитови имали су исто тако у средишту апотропејски знак неке дивље и опаке животиње или пак Медузину главу о чему је успомена сачувана у иконографији монета из доба Нерона[9]). Лајденски кодекс[10]) даје нагу фигуру Персеја с маском а сличан је тондо и у Ватиканском рукопису cod. lat. 1868. Преко оваквих рукописа најлакше су пренети антички мотиви у византијску уметност и уметност ране ренесансе, тако да Херкулове маске пратимо код млађих савременика Бота. Обично се сусрећу у виду хералдичких или реалистично обрађених животињских маски са штитовима[11]). Шлемове који плаше непријатеље носили су и шведски ратници у доба Сеобе народа.[12])

Ако се пак вратимо самом симболу који је насликан као маска у Љевишкој — на мотив лавље маске, онда је и то тема која вуче у дубоку прошлост. Лав се у магији сматра симболом храбрости[13]) а стражар је по функцији у египатској митологији; на улазе у египатске палате стављене

---

[1]) О иконографији Суђења Пилата видети: R. Berlinger, Das Urteil des Pilatus, Die Christliche Kunst, 33, Jahrg., 127—147; Светозар Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству XIV века, Зборник радова Византолошког института 13, Београд, 1971, 293—312.

[2]) Упор. F. Behn, Vorgeschitliches Maskenbrauchtum, Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philol. Hist, Klasse 102, Berlin, 1955, 1 ff.

[3]) W. Wrede, Der Maskengott, Athen. Mitteilungen, LIII, 1928, 66 ff. Pauly Wissowa, Realencyclopdie des classischen, XIV, 1930, 2071 ff.

[4]) Hermann Weidhaas Weimar, Maske und Fasssde, Jahrbuch für Volkskunde, VI Bd. Berlin, 1960, 12.

[5]) Robert Forrer, Reallexikon der prähistorischen klassischen und frühchristlichen Altertümer, Berlin und Stuttgart, 1907, 258, 340, taf. 28 i 216.

[6]) Pierre Paris et G. Roques, Lexique des Antiquités Grecques, Paris, 1909, s.v. kpανos.

[7]) Ibidem, s.v. ασπίs.

[8]) Lybica III, Algérie, 1955, 94.

[9]) Sabatier, Iconographie d'une collection choisie de cinq mille médailles romaines byzantines et céltiberiènnes. Saint Peterburg, MDCCXLVII, pl, XI, 5.

[10]) Cod. Leid. Voss. Q. 99, fol. 40 v. upor. Stanislaw Jan Gasiorowski, Malarstvwo Minijaturowe grecko-rzymskie, Krakow, 1928, 84, tabl. 29.

[11]) Franz Sales Meyer, Handbuch der Ornamentik, Leipzig, 1892, 424, 226, no. 4.

[12]) Oskar Montelius, Kunstgeschichte Schwedens, према Robert Forrer, op. cit. taf. 92, fig. 5 i 6.

[13]) Selviatico, A. Intorno alla symbolica figurativa ornamentale nelle chiese christiane del medio evo, Venezia 1846, 6.

су лавље статуе јер је ова животиња дубоко повезана са култом Ра и Хоруса.[14])

О значају маске писано је клинастим писмом још око 2200 код Вавилонаца а златне маске нађене у вавилонским гробовима само су један од материјалних сведока овога култа који се изражавао не само посредством племенитог метала већ и на богатом репертоару гротескних приказа рађених у глини.[15])

У Грчкој је култ лава доживео највећу манифестацију у процесијама у част Артемиде које су се одигравале у Сиракузи а такође и у иконографији Херкулових дела где је означавао симбол снаге и мужевности овог митског јунака.[16])

Средњовековна неканонска литература развила је апотропејско и демонско значење зооморфие симболике, против чега су оштро иступали званични апологети међу којима треба цитирати пре свега текст Бенара из Клервоа: »Quid fieri leontes, quid monstrum centauri semi homines quid milites pugnantes quid venatores tubiculantes«?[17])

Чак и канонска акта какав је текст 20 тачке концила у Нанту, борећи се против магијске моћи зооморфне симболике захтевала су да се камење које има тако чудну симболику баци на места где се не може поштовати.[18])

Насупрот овом бунту против магијског у животињској симболици што је свакако део наслеђа које је прешло из Гностике у хришћанство[19]), основни старозаветни текстови не само да су помирљиви према животињској симболици већ у њима виде моћно средство идејног и естетског израза, префигурације које ће повезивати као мост оба тестамента.

Тако је лав постао синоним Христа[20]) а у Јовановом откровењу вели се изриком: 5:5: „Један од старешина рече ми, не плачи ево је надвладао лав који је од колена Јудина корен Давидов да отвори књигу и разломи 7 печата њезиних".

У својим познатим сермонима »De Tempore блажени Августин показује занимљиву антитезу између Лава и Агнеца, оба симбола Христа: (S.CLXXIV), Ipse Hristus Leo dicitur est angus

Штит са гротеском на фресци Суђења Пилата
у Богородици Љевишкој у Призрену

occisus est. Leo porpter fortidinem, agnus propter innocentiam. Leo quia invictus agnus quia masuetus. Quis non incurreret in dentes leonis huius diaboli nisi vicisset Leo de tribu Juda. Contra Leonem Leo contra lupum Agnus.«[21])

У хришћанском физиологу лав је као чувар светиње одржао оно исто значење какво је постојало прадавно у египатској митологији и уметности. Лав, створење које спава отворених очију једино је способно да чува светињу.[22]) У књизи Краљева[23]) у опису Соломоновог храма говори се о таквим лавовима који су као чувари смештени у углове раскошне палате. Византинци су такође задржали ову навику у свом дворском церемонијалу, а песник Алциат сведочи о томе следећим стиховима: »Est Leo, sed custos, oculis quia dormit apertis idoirio ponitur ante foras.«[24])

Сасвим супротно значење даје лаву[25]) прва посланица апостола Петра (5, 8): „Будите опрезни

---

[14]) J. Ciampini. Vetera Monumenta, Romae, 1690, I, 30. P. Melanus, Historia imaaginarum Sacrarum, Parisiis, 1860, 185. James Hastings, M. A., Encyclopaedia of Religion and Ethics, Vol. I Edinburgh, New York, 1908. Постојала је и богиња са лављом главом Sekhemet, а Арапи су имали и Бога са лављом главом Yaghut, види Encyclopedia biblica III, c. 2804.

[15]) Meissener, Babylonien und Assyrien, I, 48, 200, Stz. Berichte d. Sächs, Akad, d. Wissenschaften, 70, 1918, 10. Видети B. Koldewey, Das Wiederentstehende Babylon, 277; A. M. Layard, Ninevah und Babylon, 452, 594.

E. Unger, Sumerische und Akadische Kunst, Wien, 1926, Abb. 21. Videti i Max Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Achter Band, Berlin, 1928, s.v. Mumenschanz, 330.

[16]) P. Farnell, Cults of the Greek States, Oxford, 1896, 107: Такође видети и Jurnal of the Anthropological Institute, XIX, 282 i A. de Goubernatis, Zoological Mythology, London, 1872, II, 153—159. Pierre Grimal, Larousse World Mythology, London, 1963, 121 fig.

[17]) Apologia ad Guillelum Abatem ,cap. XII, edit, Bened, pag. 545 i Gustav Heider, Ueber Tier Symbolik, Wien, 1849, 3.

[18]) »Lapides quoque quos daemonum lidimicationibus ubi et vota vovent et differunt funditus effodiantur« atque in talis loca proicinatur ubi numquam a cultoribus suis inveniri possunt«. Didron, Histoire de Dieu, Paris, 1843, 58.

[19]) Gustav Heider, op. cit. 11.

[20]) U Hortus Deliciarum veli se »Ecce leo vicit, Christus resurrexit quam Marcus preaetitulavit«. И сам Марко имао је симбол лава упор. A. Durandus, Rationale Disinorum officiorum, Paris, 1479, lib. VII, fol. 265. По Оригену, Хомилија на Христово рођење XVII прави се компарација између лава и Христа: »Nam Physiologus de catulo leonis scribit quod quum fuerit natus, tribus diebus et tribus noctibus dormiat, quod valde convenienter aptatur in Christo, qui tribus diebus noctibus in corde terrae sepultus somnium mortis implevit. Исто је у Хомилији великог на Језекиља, IV, ed. Galiccioli ,tome IV, 152.

[21]) Didron ,op. cit. 349.

[22])) I Campini, Vetera monumenta, I, Roma, 1960, 30. Ове мисли понавља Ориген и Епифаније састављач физиолога. упор. Didron, Histoire de Dieu, op. cit., 58.

[23]) P. Melanus, Historia imaginarum, op. cit. 34.

[24]) Augustinus, Sermo XXXIV »Pugnavit ecclesia prioribus temporibus adversus leonem pugnat modo adversus draconem.«

[25]) Тако их је тумачио и св. Августин у 179 Хомилији: »Sed leo ursus ambo typum dyaboli preaferebant et quoniam ursus in manu fortitudinem habet ut leo in ore in istis duabis bestis idem dyabolus figuratus est.« fol. 325. У истом смислу старозаветне борбе с лавовима треба тумачити као борбу с ђаволом, тако се интерпретира Давидова борба с лавовима и медведима: St. Augustinus, Sermo 197: »Ursus et leo pro eo, quod de ovibus David aliquid invadere ansi sunt: Ipsius David virtute sunt suffocati. Hoc totum

и пазите јер супарник ваш ђаво као лав ричући ходи и тражи кога да прождере. Сличну интонацију има и 22 псалма Давидова стих, 19.

Овакво амбивалентно тумачење животињских симбола дуалистичко у својој основи везивало се не само за лава већ и за медведа. Префигурације старозаветних легенди као што су борбе Давида и Данила значе пре свега победу принципа добра над принципом зла. Медвед и лав[26]) у томе контексту значе представнике паклених сила. Слично је и на паноу хилдесхајмских врата где се поред Пилата налази животиња слична медведу која претећим дошаптавањем омета Пилата у деликатној улози судије[27]).

Средњовековни бестијари збуњивали су и најчувеније теологе прошлога века. Тако се Дидрон[28]) озбиљно питао како тумачити лавове на романским катедралама да ли као чуваре улаза у светилиште или ко побеђено зло. Чини ми се да се ни један симбол не може извући из контекста времена у коме је или настао или прихваћен, јер духовна клима епохе даје ближе одређење апстрактним симболима и њиховим хипостазама.

Животињска симболика која сећа на античко наслеђе царскога доба[29]) може у епоси византијског класицизма бити одиста једна прихваћена позајмица која одговара захтевима времена које тежи удубљивању у богато наслеђе хеленског духа и облика. Међутим исти мотив рођен у сплету романске уметности упреден у идеологију суптилних схоластичких распра мора бити органски повезан са хомогеним ткивом средњовековне мистике.

Размишљајући на тај начин јасно је како се може тумачити одјек паганског света на једном сасвим споредном и једва уочљивом симболу какав је штит са гротеском на фресци Суђења Пилата у Љевишкој.

Наги гладијатор са гротескном маском[30]) није усамљен антички мотив у Љевишкој. Већ су давно познати мотиви античких филозофа и сибила, персонификације река и други симболи премудрости.[31]) Но не само у Љевишкој већ на широком подручју палеолошког стварања влада атмосфера класицистичког духа препуног позајмица из антике. Стална тежња повратка на своје пра изворе добила је у византијској уметности и термин, тзв. перманентне ренесансе[32]) која је богато мисаоно и ликовно наслеђе без престанка преносила из паганског у хришћански свет. При том су илуминирани рукописи византијских скрипторија били један од најјачих медија.[33])

Антички детаљи красе фасаде и тргове сликаних средњовековних комплекса,[34]) увлаче се у симболику чисто средњовековне садржине,[35] преплићу се кроз орнаментику камене пластике и задиру чак дубоко у затворене целине чисто средњовековне иконографије, међу којима је тема страшног суда свакако најтипичнија[36]), где сусрећемо сем бестијара и већ готове формуле преузете из синкретистичких религија хеленистичке епохе.[37])

У домену наслеђа материјалне културе извори су слични. Маска, као гротеска омиљена је у сликарству помпејанских амбијената[38]) где је ова фантастика очувала лепоту и дражи хеленистичког ликовног израза, чак иако је у понеким случајевима већ заборављена њихова архајска симболика наталожена гностичким и синкретистичким идејама типичним за последње доба цветања моћне империје.

Апотропејски дух који зрачи са наше гротеске у Љевишкој, остао је и сада симбол и украс на оружју које штити и застрашује.

Тема нагог гладијатора са маском оживљава најбоље климу епохе у коме се одиграла сцена суђења Пилата, у својству историјске реминисценције.

Јасно је да је „Муњевита рука“ мајстора из Љевишке следила са истом упорношћу класичне предлошке као што су и византијски филозофи тога времена настојали да докажу да нема правих граница између античког и паганског света.

Мирјана Татић-Ђурић

---

quod tunc in David legimus figuratum in domino nostro Jesu Christo cognoscimus esse completum. Tunc enim et leonem et ursum strangulavit quando ad inferna descendens: Omnes de eorum faucibus liberavit . . .«.

[26]) Müler, Beitrage u.s.w., Leipzig und Darmstadt, 1837, 34.

[27]) A. Didron, Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu, Paris, MDCCCXLIII, 35.

[28]) Konsultovati: M. J. Rostovtzeff, Die helenistische römische Architektur Landschaft, Röm Mitt. XXVI, 1911, p. 1. D. V. Ainalov, The Hellenistic Origin of Byzantine Art, ed. Cyril Mango, New Brunswick, 1961, 3, ff.

[29]) Нага фигура у Љевишкој јако личи на фигурину изливену у бронзи. За овакве вотивне фигуре постојали су разни називи ανδρίαs рађене у металу и бронзи и αγαλμα рађене од древета или мермера. Такве су бивале ознаке и за херме.

Pierre, Paris et G. Roger, Lexiques des antiquitées grecques, Paris, 1909, s.v. Andrias i Agalma.

[30]) Светозар Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, 1946, таб. III, Мирјана Татић-Ђурић, Античко наслеђе у средњовековној уметности, Жива Антика, XI, св. 2, Скопје, 1962; Дејан Медаковић, Представе античких филозофа и сибила у живопису Богородице Љевишке, Зборник радова Византолошког института књ. 6, Београд, 1960, 43.

[31]) Kurt Weitzman, The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression, Byzantine Art — European Art, Lectures, Athens, 1966, 151.

[32]) Kurt Weitzmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, Köln und Opladen, 1963, 9 idem, Probleme der Mittelbyzantinischen Renaissance, Arch. Anz. 1933, 346 i E. Kitzinger The Hellenistic Heritage in Byzantine Art, Dumbarton Oaks, Papers, XVII, 1963, 92 ff.

[33]) Мирјана Татић-Ђурић, Античко наслеђе, op. cit. 388, 9.

[34]) Ibidem, 384.

[35]) Pavle Mijović, La personification de la Mer dans le Jugement derner à Gračanica. ΧΑΡΙΣΤΡΙΟΝ 'Α ΟΡΛΑΝΔΟΝ, ΑΘΗΝΑ, 1967, 208.

[36]) Pavle Mijović, Personification des septs péches mortels dans le jugement dernier à Sopoćani Symposíum de Sopoćani, Beograd 1967, 241.

[37]) The Metropolitan Museum of Art, Bulletin, January, 1964, 166 A. Čubova, Drevne rimskaja živopis, Leningrad, 1966, fig. 21.

Mirjana Tatić-Đurić

UNE GROTESQUE DE LJEVIŠA Á PRIZREN

La fresque représentant le Jugement de Pilate à Notre Dame de Ljeviša à Prizren, nous a conservée entre autres un curieux survival antique. Dans le groupe des soldats entourant le Christ se trouve un, dont le bouclier représente une grotesque inacutumée. La figure nue d'un gladiteur avec le caseque à la masque de léon. Se sujet profilatyque corresponde bien comme motif à l'armure, dont la pratique nous pouvons poursuivre encore des temps bien avannsés. L'auteur donne la génèse du motif se basant d'un coté sur les phenomènes éthnologiques de l'autre part à la symbolique du béstiere médievale.

Se detail antiquisant est le resultat d'un courant des idées proches au renouvellement artistiques sous les Paléologues.

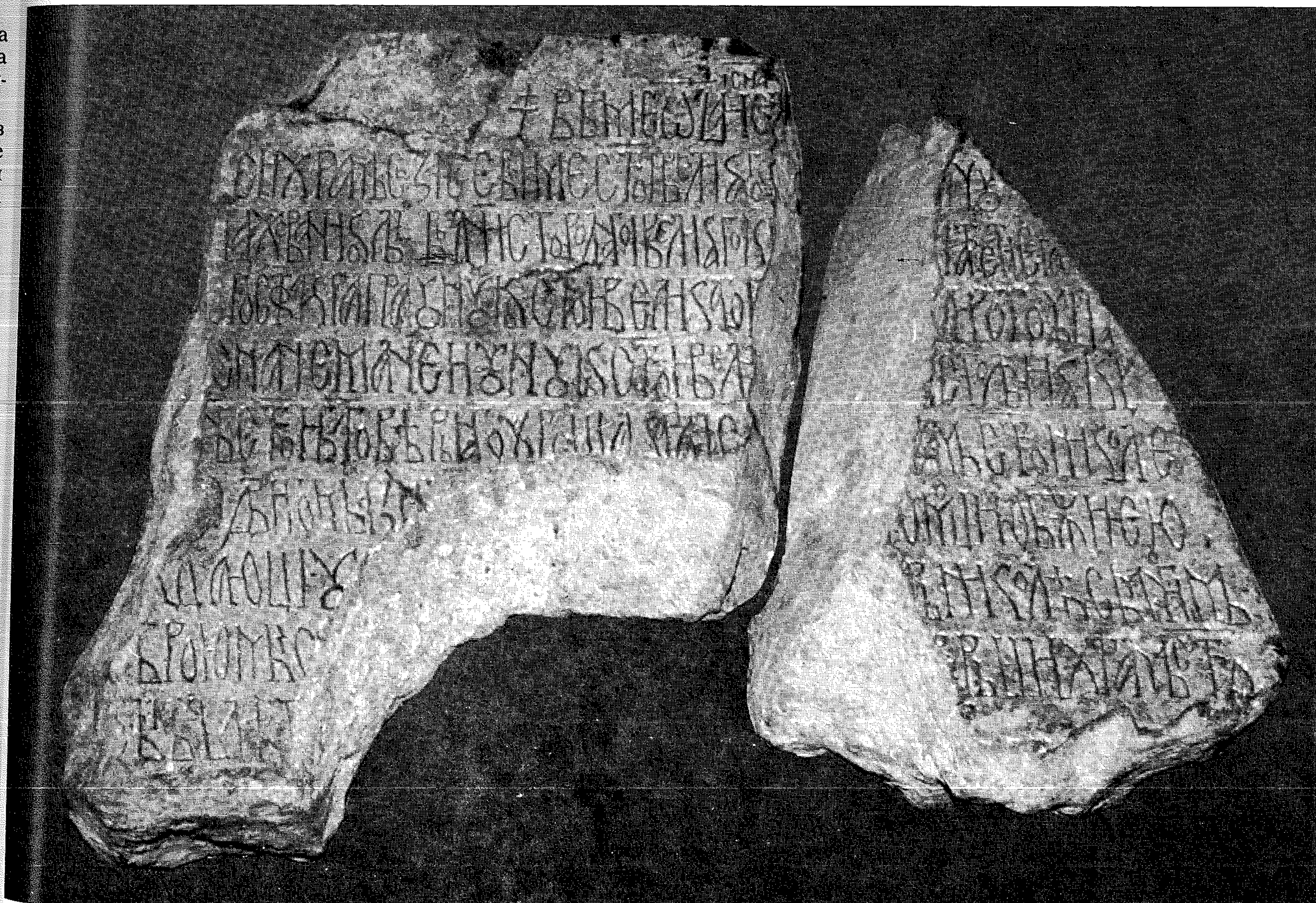
једном ктиторском натпису у манастиру Бањи

У великој цркви св. Николе Дабарског, у манастиру Бањи код Прибоја на Лиму — некадашњем седишту дабарских епископа — сачувао се већи број средњовековних ћириличких епиграфских споменика којима до сада није поклоњена већа пажња, мада су одавно заслужили да буду детаљно проучени.

Истина, готово половина од данас познатих натписа већ одавно је публикована,[1] али без факсимила и других документарних података, најчешће и без коментара. Осим тога, поједини натписи објављени су са грешкама у читању — најчешће у случајевима када их издавачи нису познавали из аутопсије, већ по нетачним преписима добијеним од сарадника са терена, и управо због недостатка факсимила они нису могли да исправе све грешке преписивача. Одсуство факсимила отежавало је контролу текста и потпуно искључивало морфолошку анализу, без које се није могло приступити утврђивању стилске сродности појединих натписа и хронологије недатованих споменика.

Постојећи натписи у манастирској цркви св. Николе издвајају се углавном у две групе: једну групу чине четири ктиторска, а другу групу десет надгробних натписа. Поред њих, сачуван је и један натпис чија је садржина вероватно теолошког

[1] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, Београд 1902, бр. 55, бр. 57, бр. 113, бр. 136; op. cit., III (1905), бр. 4759, бр. 4760, бр. 4935; В. Петковић, Натписи и записи у старим српским црквама, Старинар II, Београд 1925, 28—29; В. Ћоровић, Обнова манастира Бање, Старинар IV (1928), 223—224; Љубо Влачић, Црква манастира Бање код Прибоја на Лиму маузолеј захумске српске властеле. Нови источник, Сарајево 1939, бр. 9—10, 283—288.



1. Сачувани делови плоче са ктиторским натписом

карактера. Као целина они представљају јединствену епиграфску збирку која пружа драгоцене податке о прошлости манастира Бање[2] и упознаје нас са многим личностима од којих су поједине припадници највиших владајућих кругова феудалне Србије XIV века.

Овом приликом задржаћемо се на ктиторском натпису који је пре више од четрдесет година објавио Владимир Ћоровић на основу једног преписа добијеног са терена.[3] В. Ћоровић напомиње да је натпис био нестао, али да је наново пронађен и то разбијен у две плоче које се тешко дају склопити у целину. Како натпис није видео, нити је располагао факсимилом, он га чита на следећи начин:

А) † Вь име ѿца и с[ына и светаго доуха]. Си храмь сьзда се вь име сТго и великаго [чоудотвор]ьца Хсва Николаѣ, вь дни сТроднаго и великаго.... его Стефана крала, праоунoук сТго и великаго.... [Симе]ѡна Немане и ѹнѹкь сТго и вели[каго].... [сы]нь сТго и блговѣрьнаго Оуроша крала.... [по] двигомь.... дающѹ [д]оброю мь[здою?]... вь лѣт[о]...

Б) ....]нѹ... третиега.... мироточьца... стольника... [хр]амь стго Николе... [п]омощию бжиею... [кѵ]рь Николѣ с мн(о)гимь.. [сьв]рьших храмь сТго.

На основу оваквог читања В. Ћоровић је закључио да натпис говори о обнови манастира Бање око 1329. године, за време Стефана Дечанског и Душана. Манастир је претходно страдао при једном походу Босанаца — како је то забележено у Пећком јеванђељу. Обнављач је био дабарски епископ Никола. Тиме је, по мишљењу Ћоровића, још једном и коначно решено питање да је у манастиру св. Николе у Бањи било седиште дабарске епископије.[4]

После В. Ћоровића овим натписом нико се више није бавио. Када сам 1963. године први пут посетио манастир Бању, две одломљене плоче са ктиторским натписом лежале су у припрати цркве св. Николе (сл. 1). Тадашњи игуман о. Пахомије саопштио ми је да су плоче нађене 1902. године на оближњој њиви која се граничи са западним делом порте.[5] Када је и којим случајем натпис доспео на то место, није познато.

В. Ћоровић сматра да је плоча са ктиторским натписом идентична са натписом који је, по казивању И. Руварца, један дечански калуђер читао у манастиру Бањи. Наиме, калуђер је причао Руварцу да је у Бањи, више црквених врата, видео натпис у коме се наводи име ктитора и година подизања цркве. Он није знао који је српски краљ сазидао цркву, али је Руварца уверавао да је она „настојањем светјејшаго митрополита дьбрьскаго Данила сграђена".[6] Када је и услед чега плоча са ктиторским натписом уклоњена са свог првобитног места — такође није познато. И. Руварац је поменуте редове писао око 1878. године, а са дечанским калуђером срео се, како сам каже, неколико година раније, дакле око 1870. Ако је калуђер боравио у Бањи десет или чак двадесет година раније и тамо одиста видео плочу са натписом више црквених врата — како мисли Ћоровић — то би значило да је средином прошлог века плоча још стајала на свом првобитном месту. В. Ћоровић сматра да је на каменом натпису раније било више текста и да се у изгубљеном делу плоче налазило име митрополита дабарског Данила кога он идентификује са архиепископом Данилом II.[7] Међутим, сада када знамо дужину и највећи део садржине ктиторског натписа на плочи, јасно се види да део текста у коме се каже да је црква „настојањем светјејшаго митрополита дьбрьскаго Данила сграђена" — који је дечански калуђер читао у Бањи[8] — не може да се смести ни у једну лакуну натписа. В. Ћоровић није узео у обзир могућност да је калуђер читао неки други натпис, јер су у цркви св. Николе Дабарског сачувана и три ктиторска натписа изведена бојом, вероватно al fresco, а смештена више улаза и то: два у припрати ,а један у наосу. Није искључено да је постојао још неки натпис коме се данас изгубио траг. Истина, ни у једном од постојећих, додуше оштећених натписа, нисмо наишли на име митрополита дабарског Данила, али смо у натпису на западном зиду наоса, над улазом који води у припрату, прочитали између осталог да је црква подигнута нястояніемь с(вѣ)тѣішяго митрополітя дьбрьскяго Николы. С обзиром на изнете околности врло је вероватно да је дечански калуђер у ствари читао овој фреско-натпис, при чему је митрополита Николу омашком заменио митрополитом Данилом. Натпис потиче из времена обнове цркве око 1571. године;[9] горњи део му је добро сачуван и читак, док се доњи налази под кречним премазом.

У старијој литератури има података о каменим натписима у манастиру Бањи које В. Ћоровић није узео у обзир. Тако је, на пример, Стојан Обрадовић у зиду цркве св. Николе у Бањи видео натпис изрезан на мермерним плочама који казује да је манастир Бању сазидао краљ Драгутин 1283. године, пошто се ту заједно са својом војском окупао и излечио од неке кожне болести.[10] Обрадовић је у Бањи боравио свакако пре обнове манастира која је, по казивању А. Гиљфердинга извршена око 1853. године, јер Гиљфердинг приликом своје посете Бањи августа 1857. године,[11] дакле после обнове, није забележио никакав податак о каквој мермерној плочи са натписом што значи да је није видео. Плоча је нестала вероват-

---

[2] О прошлости манастира још увек се мало зна, особито о старијем периоду. Прву вест о Бањи доноси арапски географ Идриси који 1154. године Бању (Bān(i)ia) на Лиму (Lîna) описује као мало, добро насељено и утврђено место (T. Lewicki, Polska i kraje sasidnie w swietle »Ksiegi Rogera« geografa arabskiego z XII w. Al-Idrisi'ego I, Krakow 1945, 16, 133; cf. K. Јиречек, Трговачки путеви и рудници Србије и Босне у Средњем вијеку, Зборник Константина Јиречека I, Београд 1959, 246, нап. 108б). Вест дозвољава претпоставку да је средином XII века у Бањи постојала бар једна црквена грађевина. Уколико манастир већ тада није постојао он је основан у току наредних деценија јер се у Студеничком типику манастир св. Николе у Дабру, дакле у Бањи, већ помиње као један од шест најстаријих и најугледнијих српских манастира (Типик св. Саве за манастир Студеницу, ed. J. К. Јиречек, Гласник Српског ученог друштва XL, Београд 1874, 155; Јиречек—Радонић, Историја Срба II, Београд 1952.² 67).

[3] В. Ћоровић, op. cit., 223—224.

[4] Op. cit., 224.

[5] Плоче су вероватно нађене приликом обнове манастира која је изведена исте године, а о којој говори натпис на спољном зиду припрате.

[6] В. Ћоровић, op. cit., 223; И. Руварац, Нешто о Босни дабарској и дабробосанској епископији и о српским манастирима у Босни, Годишњица Николе Чупића II, Београд 1878, 251.

[7] В. Ћоровић, op. cit., 224.

[8] Op. cit., 223; И. Руварац, loc. cit.

[9] Љ. Стојановић, op. cit., III, бр. 4935; cf. Р. Грујић, Фреска патријарха Макарија како уступа престо своме наследнику Антонију, Гласник Скопског научног друштва XII (1932), Скопље 1933, 277; С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 126—128, особито напомена 53а и стр. 173—174 са осталом литературом.

[10] С. Обрадовић, Описаније окружија ужичког, Гласникъ Друштва србске словесности X, Београд 1958, 311—312.

[11] А. Гильфердинг, Боснія, Герцеговина и Старая Сербия, С. Петербургъ 1873, 80.

но за време обнове манастира при чему је могла бити употребљена као грађевински материјал или је због трошности извађена из зида и уклоњена. На сличну вест наилазимо код Нићифора Дучића који је око 1884. године по причању бањског архимандрита Прокопија Бујишића забележио између осталог, да се на фасади цркве у Бањи налазио старински запис на мраморној плочи са именом ктитора и годином подизања манастира, али га је скорашњи обновитељ уништио урезавши на тој плочи своје име.[12]

Да ли се ове две вести односе на два различита камена натписа или на један исти натпис тешко је просудити. Ипак, чини се да је реч о једном истом каменом натпису. Друго је питање да ли се он — уколико се одиста ради о једном епиграфском споменику — може идентификовати са постојећим фрагментованим ктиторским натписом у припрати св. Николе Дабарског, клесаног у време Стефана Уроша III (Дечанског) и Душана. Ако Обрадовићево читање прихватамо као веродостојно, у том случају би храпави краљ који је, излечивши се у Бањи од неке кожне болести, поред тамошњег извора подигао цркву св. Николи, био Драгутин, а не Урош I — како стоји у Троношком родослову писаном још половином XVIII века.[13] Тешко је претпоставити да су оба владара — и отац и син подигли у Бањи по једну цркву, али је могуће да се њихово ктиторство односи на једну црквену грађевину. Морамо рачунати и са могућношћу да је име Уроша III (Дечанског) на постојећем каменом натпису — у доба када се он налазио на зиду цркве — погрешно тумачено и замењивано именима његових претходника. Најзад, при разматрању ових питања не сме се заборавити да је црква св. Николе Дабарског у прошлости доживела бројна рушења и веће преправке и да се осим ње у оквиру манастирског комплекса вероватно налазила још једна црквена грађевина.[14]

---

12 Н. Дучић, Јепископије зетска и дабарска, Гласник Српског ученог друштва 57, Београд 1884, 95.

13 Я. Шафарикъ, Србскій лѣтописацъ из почетка XVI-гъ столѣтія, Гласникъ Друштва србске словесности V (1853), 23; cf.. Н. Радојчић, О Троношком родослову, Београд 1931, где се овај рукопис исправно датује у половину XVIII века.

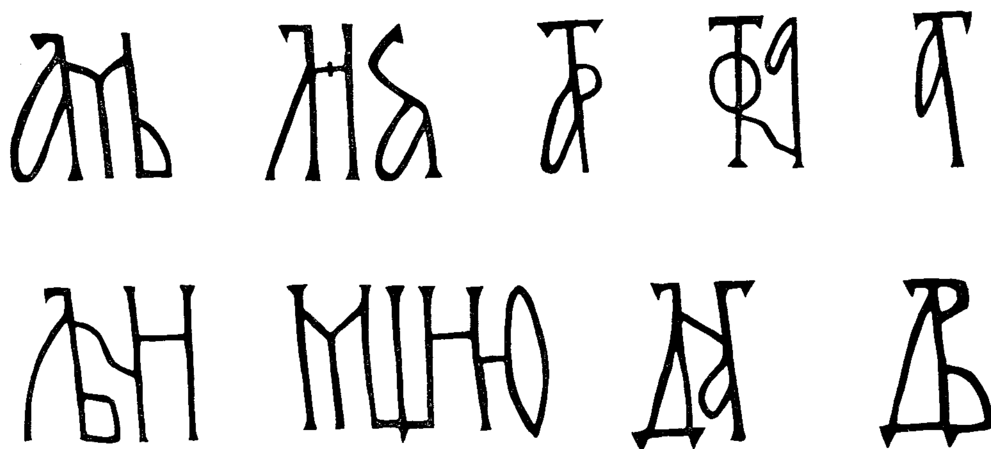
14 Осим велике цркве св. Николе и црквице-капеле која је у касније доба призидана уз јужни зид припрате, постојала је, по свему судећи, још једна црквена грађевина. То сазнајемо из необјављеног рукописа Описание општежителного манастира Бање који је 1857. године написао бањски игуман Дионисије Павловић. На овај рукопис у Архиву САНУ (сигн. 9116), љубазно ми је скренула пажњу колегиница Гордана Томовић, асистент Историског института. Павловић (op. cit., 1) наводи да је црквица призидана уз велику цркву св. Николе, посвећена Успењу Богородице, а да постоји још једна мања црква посвећена св. пророку Илији, која је „одвојена од велике један аршин" и која је имала „једно велико кубе у стара времена". Боравећи у Бањи 1857. године Гиљфердинг (loc. cit.) је забележено да су тамо постојале две порушене цркве од којих су једну обновили монаси из св. Тројице Пљеваљске — око 1853. године, док је

2. Сачувани делови ктиторског натписа *(паус копија)*

*

Међу постојећим ктиторским натписима у цркви св. Николе камени фрагментовани натпис привлачи посебну пажњу. Он је, пре свега, најстарији и уклесан је у тврдом сивкастом камену, док су остали ктиторски натписи изведени фреско-техником. Осим тога, његови преостали делови читају се лако, за разлику од фреско-натписа чије разумевање отежавају или онемогућују многобројна површинска оштећења или премази кречом и малтером. Фреско-натписи су и тешко приступачни због њиховог положаја, особито натпис теолошке садржине на хоризонталном венцу у наосу који се пружа на висини од око 6 м.

По врсти камена, начину клесања и садржини текста лако је установити да су две поменуте плоче саставни делови једне целине односно једне велике плоче. Већи део има димензије око 41x60x27, а мањи део око 27x48x25 см. Недостаје нешто мање од једне трећине првобитне плоче. Оштећење у доњем делу плоче необично је због



3. Одабрани примери лигатура са ктиторског натписа *(паус копија)*

свог готово правилног полукружног облика који указује на могућност да је плоча била у секундарној употреби пре него што се потпуно разбила.

Реконструкција првобитног изгледа плоче важна је за тумачење преосталих изгубљених делова текста, као и за одређивање положаја и места на коме се натпис првобитно налазио. Судећи по лучном облику десне ивице мањег одломљеног дела плоче, можемо закључити да је и супротна, лева ивица плоче — односно лева ивица већег одломљеног дела плоче, иначе и сама фрагментована — првобитно имала одговарајући лучни облик. Полукружни облик плоча је добила пре него што је клесар натписа приступио свом главном послу. Наиме, на мањем делу плоче и данас се јасно види да је клесар, завршавајући први, други и трећи ред натписа, крајња слова морао прилагодити постојећој кривини десне ивице плоче, те су услед недостатка простора та слова морала бити мања од осталих. Могуће је да су и на левој страни првобитне плоче неки ивични делови текста били обрађени на овакав начин.

Полукружни облик и димензије плоче показују да је она била смештена изнад улаза у цркву. Међутим питање је — да ли је она испуњавала лунету портала романског типа — аналогно плочи са натписом кнеза Мирослава на цркви св. Петра у Бијелом Пољу,[15] или је била једноставно узидана над неким скромније обрађеним улазом као на пример плоча са натписом властелина Дабижива на Богородичиној цркви у Ваганешу.[16] Премда је црква св. Николе Дабарског од времена Стефана Дечанског и Душана трпела разарања и преправке и мењала изглед, околност што је на западном зиду припрате сачуван један портал романског типа[17] можда би могла да пружи одговор на питање о првобитном смештају плоче са ктиторским натписом. Како је припрата грађена заједно са наосом,[18] вероватно и портал припада времену обнове или подизања данашње цркве око 1329. године. Међутим, није искључена могућност да је портал преузет са старије цркве. У сваком случају, плоча са ктиторским натписом приближно одговара данашњем западном порталу цркве св. Николе што дозвољава претпоставку да је она првобитно могла бити смештена у његовој лунети. Околност што су првобитне димензије плоче (око 100x70 см.) мање од лунете данашњег портала (око 151x76 см.) не би претстављала непремостиву препреку поменутој претпоставци јер се плоча као мања могла уклопити у већу лунету помоћу одговарајућег оквира или на неки други начин. Осим тога, изгледа да је и сам портал претрпео

друга остала у рушевинама. Ако Гиљфердинг капелу призидану уз храм св. Николе није сматрао посебном црквом, његови подаци могу да потврде казивање игумана Павловића. Од поменуте цркве св. Илије данас нема видљивих трагова но можемо се надати да ће бити откривени у току наредних археолошких ископавања у Бањи.

[15] Р. Љубинковић, Хумско епархиско властелинство и црква светога Петра у Бијелом Пољу, Старинар н.с. IX—X (1958—1959), 97 и д., сл. 13; Ј. Ковачевић, Први клесари ћириличких натписа на Балкану, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву XV—XVI (1960—1961), 315 сл. 4. Братен, мајстор који је клесао натпис на порталу цркве св. Петра, прилагођавао је текст лучним ивицама лунете, али није смањио слова на крајевима редова већ им је само дао одговарајући нагиб.

[16] В. Јовановић, Црква у Ваганешу, Старинар н.с. IX—X, 333 и д., сл. 7—9.

[17] Један други ,знатно мањи портал са лучним надвратником, без архитрава, који се данас налази на западном зиду капеле цркве св. Николе, тешко би се могао довести у везу са ктиторским натписом чак и када би му временски одговарао. Наиме, овај портал је презиђиван те није искључена могућност да је старији од капеле и да је на њој секундарно употребљен. Северни улаз у цркву св. Николе пробијен је у новије доба те не долази у обзир за разматрање првобитног смештаја плоче са натписом.

[18] А. Дероко, На светим водама Лима, Гласник Скопског научног друштва XI (1931), 134.

4. Портрети краља Стефана Уроша III (Дечанског) и краља Стефана Душана *на јужном зиду у наосу цркве Св. Николе Дабарског*

неке измене у ком случају ни димензије данашње лунете не би биле првобитне.[19]

Посматран са формално-техничке стране, ктиторски натпис на каменој плочи заслужује да буде сврстан међу репрезентативне споменике средњовековне ћириличке епиграфије. Сачуван текст уклесан је у хоризонталним паралелним редовима у веома тврдом камену, техником тзв. косог реза. Једнакост у величини и положају слова постигнута је захваљујући претходно урезаним танким паралелним линијама. Висина слова креће се од 4 до 4,5 а ширина од 1,5 до 2,5 см. И размак између редова углавном је једнак. Веома прецизан, плитак, коси рез много је допринео да иначе елегантно обликована слова на целом натписном пољу добију изглед једне необично складне епиграфске целине. Све техничке проблеме, укључујући смештај малих слова између и на крајевима редова, као и израду лигатура, клесар је решавао веома спретно и очигледно са лакоћом. Како ни у самом тексту нема језичких грешака ни већих морфолошких недоследности, стиче се утисак да је дотични клесар био не само одличан занатлија већ и образован човек.

Пошто смо најпре установили некадашњи облик плоче, а потом њене преостале делове покушали да поставимо у првобитан положај, можемо приступити читању постојећег текста и реконструкцији недостајућих делова (сл. 1 и 2). Предлажемо следеће читање:

[19] Уколико је плоча одиста стајала у лунети западног портала, она би поред натписа на цркви св. Петра у Бијелом Пољу претстављала други до сада познат пример таквог смештаја каменог ктиторског натписа на нашим средњовековним црквама.

1. ✝ Вь име ѡ(ть)ца и си(н)а и с(ве)т[аго д8ха]
2. си храмь сьзда се вь име с(ве)т(а)го и великаго [архиереа и] ч8
3. [дотворь]ца Х(ри)с(то)ва Николы вь дни с(ве)тороднаго и великаго к[ралa 8рош]а третиега
4. [и сина] его Ст(е)ф(а)на кр(ал)а пра8н8кь с(ве)т(а)го и великаго [прьваго] мироточьца
5. [Симе]ѡна Немане и 8н8кь с(ве)т(а)го и вел[икаго прьвона] стольника кү
6. [рь Сави и си]нь с(ве)т(а)го и бл(а)говѣрьнаго 8роша кр(а)ла и с[ьздахь хр]амь с(ве)т(а)го Николе
7. [сь тр8домь и по]двигомь азь б[л(а)говѣрьни крал(ь) 8рош трети сь п]омощию б(о)жиею
8. .... дающ8 .... [кү]рь Николѣ сь многимь
9. ... . броюмыс .... [сьв]рьших(ьх)рамь с(ве)т(а)го
10. [Никол]ы вь лѣт[о ≠. ѕ. ѿ. л҃. з҃.]

Захваљујући правилном положају одломљених делова плоче предложено читање пружа нешто више података од читања В. Ћоровића који је, како смо видели, у недостатку факсимила делове плоче морао да чита одвојено. Допуне његовом читању уз потребна објашњења навешћемо редом од почетка текста, заправо од другог реда:

2. Између речи великаго и ч8[дотворь]ца недостаје део плоче где је, вероватно, стајало: архиереа и ; од задњег слова и сачувана је десна усправна хаста. Уместо из на почетку Ћоровићевог текста „Б”, у првом реду на мањој одломљеној плочи уклесано је ч8.

3. Уместо Николаѣ код Ћоровића, јасно се чита Николы. Између великаго и третиега је оштећење, али се на већем одломљеном делу плоче јасно види да следећа реч почиње са к. Како се на мањем делу плоче сачувала десна усправна хаста слова ш и како је следеће слово а уклесано у лигатури са т и р, уништен текст на овом месту реконструишемо са к[рала 8рош]а, како је и Ћоровић претпоставио у свом коментару.

4. Испред его било је, вероватно, и сина што је Ћоровић такође предложио. Између великаго и мироточца је лакуна која би се, с обзиром на сачувани део слова п, најпре могла испунити са прьваго.[20]

5. Имајући у виду и околност да се испред текста на мањем делу плоче сачувао доњи део усправне хасте, за ову лакуну предлажемо: вел[икаго прьвона]стольника. Следи: кү[рь][21] уместо Ћоровићевог [хр].

6. С обзиром на поменуту интитулацију, овде је на почетку вероватно стајало: [Сави и си]нь. Међутим, не искључујемо могућност да је уместо св. Саве био поменут Стефан (Првовенчани), јер на пример у „трећој” Дечанској повељи Стефан Дечански каже да је праунук Немањин, унук Стефана, првовенчаног краља, и син Стефана Уроша[22] (Милутина). Даље, у шестом реду, између 8роша и с(ве)т(а)го је оштећен и уништен текст који реконструишемо са: кр(а)ла и с[ьздахь хр]амь. Ту је свакако реч о Урошу II (Милутину).

7. Почетак је гласио: [сь тр8домь и по]двигомь азь... Текст који следи уништен је, на жалост, јер је на овом месту било уклесано име ктитора. Узимајући у обзир целокупну садржину натписа и околност да је прва реч уништеног текста у овом реду почињала словом б или евентуално словом г, и да је — судећи по сачуваној титли — дотична реч била скраћена, предлажемо следеће читање: б[л(а)говѣрьни краль 8рош трети сь]

8. И поред сачуваних делова текста, нисмо могли извршити реконструкцију целог реда. Слова кү су вероватно део титулатуре дабарског епископа Николе.

9. Исти случај је и са овим редом. Ћоровићево мь[здою?] при крају његовог преписа „А”[23] не одговара постојећем тексту на плочи. Три реконструисана слова: сьв лако се уклапају у сачувани део текста на крају реда.

10. Година обнове или подизања храма није сачувана али се може одредити на основу записа о обнови цркве св. Николе Дабарског у Пећком јеванђељу које је око 1329. године, заправо између 1. септембра 1328. и 31. августа 1329. године писао студенички игуман Никола.[24] Како су у овом временском размаку радови на цркви били завршени, претпостављамо да је на каменој плочи била уклесана ≠.ѕ.ѿ.л҃.з҃. година. Ово је и завршни ред натписа.

Са уништеним деловима натписног поља нестали су, поред других, и тако важни историјски подаци као што су име ктитора и година обнове цркве. Срећом, у оба случаја текст се може реконструисати и то, чини се, са приличним поуздањем.

[20] Овај епитет је редак али се у то доба ипак јавља, као на пример 1386. године у повељи Ђурђа Страцимировића Дубровчанима: Прьваго мироточьца срьпскаго (в. П. Ђорђић, Помени св. Саве у нашим старим споменицима, Светосавски зборник 2, Београд 1939, бр. 41). Иначе, уобичајен епитет је: новаго (op. cit., pass.).

[21] Сва три епитета јављају се уз име св. Саве. За последња два налазимо примере у две Душанове повеље из 1348. године (П. Ђорђић, op. cit., бр. 28 и бр. 30). Иначе, чешћи епитет прьвопрѣстолнник овде не бисмо смели узети у обзир због тога што поменути сачувани део усправне црте не припада слову ѣ већ, по свој прилици, слову А. Осим тога, овај епитет је нешто дужи и не би се могао сместити у лакуну.

[22] F. Miklosich, Monumenta serbica, Viennae 1958, 89; С. Станојевић, Студије о српској дипломатици, Глас СКА XCII, Београд 1913, 148—149.

[23] В. Ћоровић, op. cit., 223.

[24] Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 55; cf. К. Јиречек—J. Радонић, Историја Срба I, Београд 1952², 205; В. Ћоровић, op. cit., 224. А. Соловјев, Сведочанства православних извора о богомилству на Балкану, Годишњак Историског друштва Босне и Херцеговине V, Сарајево 1953, 87—88, сматра да је (Пећко) јеванђеље било завршено између 1. септембра 1328. и 31. августа 1329, и то, вероватно, ближе крају те године, с обзиром на податке о ратном стању између Рашке и Босне још у току лета 1330. године, објављене од В. Ћоровића, Хисторија Босне I Београд 1940, 250; Неслагање индикта са годином у овом запису које А. Соловјев сматра грешком његовог аутора — бившег студеничког игумана Николе — J. Шидак, Питање „цркве босанске” у новијој литератури, Годишњак Историског друштва Босне и Херцеговине V, 151, и В. Мошин, Ћирилски рукописи Југославенске академије I, Загреб 1955, 129, објашњавају мартовским датовањем које се иначе јавља у неким значајним српским документима овог периода. Важно је истаћи да су на основу темељне анализе садржине записа из 1328—1329 године. Соловјев и Шидак у својим расправама дали уверљива, готово сагласна, тумачења недовољно јасних места и тиме потпуно одбранили веродостојност овог значајног историског извора коју је покушао да оспори В. Глушац, Запис из 1329. године нема историске вредности, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву VII (1952), 161—165. Осим наведених аутора, против схватања В. Глушца изјаснио се и С. Ћирковић, Историја средњовековне босанске државе, Београд 1964, 83, 361, 91.

До закључка да је краљ Стефан Урош III („Дечански") ктитор, односно **главни** или **први ктитор** цркве св. Николе Дабарског која је, око 1329. године изгледа подигнута на месту порушеног храма, дошли смо анализом свих расположивих података који су у непосредној вези са овим питањем. Тако на пример, на ктиторској композицији (сл. 4), сликаној на јужном зиду у наосу цркве св. Николе, Урош III, који левом руком држи модел цркве ,означен је као **с(ве)тыи крал Стефан третїи Оурош ктїторь с(ве)т(а)го храма сего,** а Душан, који десном руком придржава цркву, као **Стефан с(ы)нь кралꙗ Ꙋроша.** [25] Десно од њих, насликана је још једна фигура која, мада унеколико издвојена, због прозора, који је дели од Душановог лика, ипак припада ктиторској композицији. Веома је оштећена, али се зна да представља портрет дабарског епископа Николе III. В. Петковић је могао да ишчита натпис на портрету који у његовом препису гласи: **Никола архїеп(ї)ск(о)п. . . . . ктиторь с(ве)т(а)го храма сег(о).** [26] Према томе, и Никола III је ктитор храма. Истина, ова композиција као и целокупан живопис у наосу ,израђена је око 1571. године, приликом обнове цркве, али како су тадашњи сликари, по својој прилици, само поновили већ постојеће фреске из XIV века,[27] врло је вероватно да су на ктиторској композицији биле поново насликане исте личности.[28] Мада морфологија слова у наведеним натписима одговара графији XVI века,[29] сматрамо да су и они рађени по натписима XIV века. Међутим, епитет **светыи** није могао бити употребљен у старијем натпису на портрету Стефана Уроша III, јер је он за светитеља проглашен тек између 1339, и 1343 године,[30] док је његов старији портрет на овом месту морао бити насликан десетак година раније, највероватније већ око 1330. године. Исто се може рећи и за титулу архиепископа која се јавља у натпису уз лик Николе III, који је уствари био епископ.

У познијем ктиторском фреско-натпису изведеном око 1571. године на западном зиду у наосу, изнад улаза,[31] помињу се Стефан Урош III и митрополит (sic!) дабарски Никола, (уствари епископ Никола III), док је Душан изостављен. Истина, друга половина натписа још лежи под кречном скрамом, но мало је вероватно да се у томе делу текста може налазити име још неког ктитора.

Већ је истакнуто да по својој готово калиграфској дотераности и свечаном изгледу, ктиторски натпис на каменој плочи претставља један од репрезентативних споменика средњовековне ћириличке епиграфике. Тешко је претпоставити да би ма ко други осим владара могао бити наручилац тако квалитетног клесарског дела. И дипломатичка анализа текста натписа потврђује мишљење да је владар ктитор цркве. С обзиром да се у оном делу текста који садржи извесне елементе датума и свечане интитулације, најпре помиње **светородни и велики краљ Стефан Урош Трећи,** а затим Душан али само као **Стефан краљ,** јасно је да је у време подизања цркве св. Николе власт била у рукама Уроша III. Ова околност могла би се узети у обзир као још један прилог хипотези да је Урош III ктитор обновљеног храма. У склопу целокупне садржине једног оваквог натписа име ктитора морало је бити уклесано још једном и то, како смо већ истакли, — у осмом реду, у делу текста који недостаје.

Најзад, ваља истаћи да и високи ранг епископске цркве св. Николе Дабарског у тадашњој манастирској хијерархији и њене велике грађевинске димензије у потпуности одговарају владарској задужбини. Ако пођемо од чињенице да је подизање цркве датовано у око 1329. годину, дакле у време владавине Стефана Уроша III — који је иначе био велики поштовалац култа св. Николе[32] — и ако узмемо у обзир и раније наведене податке, хипотеза да је црква св. Николе Дабарског задужбина Стефана Уроша III (Дечанског), добија, чини се, сву потребну аргументацију те се као таква може усвојити.

Насупрот томе, В. Ћоровић сматра да је обнављач (што ће рећи — **ктитор**) цркве св. Николе био дабарски епископ Никола III[33] при чему не узима у обзир могућност да су и владари иначе поменути у натпису, учествовали у обнови храма. На такав закључак њега је упутио неадекватан препис ктиторског натписа у коме се, због одвојеног читања одломљених плоча, име (епископа) Николе (III) јавља у нешто другачијем контексту. Ослонац таквом тумачењу Ћоровић налази у запису у Пећком јеванђељу[34] у коме се, између осталог, истичу и велике заслуге епископа Николе III при зидању и украшавању порушеног храма св. Николе Дабарског, док ни Стефан Урош III ни Душан, премда поменути у истом запису, нису доведени у везу са обновом храма. Да је Ћоровић узео у обзир владарске портрете у наосу цркве св. Николе, особито портрет Стефана Уроша III који је сигниран као ктитор ,као и фреско-натпис у наосу из 1571. године у коме се, као ктитори,

---

[25] Cf. Љ. Стојановић, Записи и натписи III, бр. 5106 и бр. 5108; С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 45; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд, 1950, 14.

[26] Cf. В. Петковић, Записи и натписи у старим српским црквама, Старинар II (1925), 28; Idem, Преглед црквених споменика, 14; Према Сретену Петковићу, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 173, епископ је означен као дабарски митрополит Никола.

[27] С. Петковић, loc. cit.

[28] С. Радојчић, op. cit., 46, сматра да је ктиторска композиција у наосу потпуно рестаурисана у другој половини XVI века и сумња да је постојећи распоред особа првобитан. Остаци Душановог лика, нарочито сиво-плава боја инкарната и тамна боја косе, што је нетачно: Душан је био плав, јасно показују — закључује Радојчић — да су портрети потпуно премазани. В. Петковић, Преглед црквених споменика, 14, констатује да су ликови Стефана Дечанског и Душана закречени. Остављајући конзерваторима да у току истраживачких радова у манастиру Бањи, између осталог, утврде и прави однос између старијег и млађег живописа, ипак верујемо да су сликари XVI века поштовали и иконографију и распоред својих предходника, што би било у пуном складу са општом тежњом за обновом духовног живота у овом периоду.

[29] Према С. Радојчићу, op. cit. 45, слова су иста као и уз слике патријарха Макарија и Антонија у припрати цркве; cf. Р. Грујић, Фреска патријарха Макарија како уступа престо своме наследнику Антонију, Гласник Скопског научног друштва XII, 273 (са фотографијом), и даље.

[30] А. Соловјев, Кад је Дечански проглашен за свеца, Богословље IV/4, Београд 1929, 293—295; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 104; Према В. Марковићу, Ктитори, њихове дужности и права, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор V, Београд 1925, 118, ктитори се и иначе после смрти често називају „светим" — као што је, на пример, случај са монахом Германом у натпису у манастиру Зрзу из око 1400. године: cf. Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 200.

[31] Љ. Стојановић, Записи и натписи III, бр. 4935.

[32] Cf. Г. Цамблак, ed. J. Шафарик, Гласник Друштва српске словесности XI, Београд 1959, 49, 58; С. Радојчић, op. cit., 46.

[33] В. Ћоровић, op. cit., 224.

[34] Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 55.

наводе Стефан Урош III и митрополит (sic!) дабарски Никола (заправо епископ Никола III) — морао би доћи и до другачијег закључка. Истина, он је у праву када епископа Николу III сматра ктитором, јер за то — видели смо — има сасвим довољно аргумената. Међутим, такође смо видели да се као ктитор изричито помиње сам краљ — Стефан Урош III, што значи да морамо рачунати са чињеницом да су у овој врло темељној обнови манастира Бање из које је, највероватније, проистекла нова црква св. Николе, учествовала двојица ктитора.[35] Премда се том приликом дабарски епископ много трудио око изградње и украшавања „своје" катедралне цркве, околност што је она у исто време била и задужбина тадашњег владара, одлучно упућује на закључак да је главни или први ктитор обновљеног храма св. Николе био краљ Стефан Урош III, док је епископ Никола III могао да стекне само право другог ктитора.[36]

[35] Ранији ктитори манастира св. Николе Дабарског остали су заборављени, што иначе није био редак случај; cf. В. Марковић, op. cit., 103—104.

[36] Да је епископ Никола други ктитор, већ је, додуше узгредно, забележио В. Марковић, op. cit. 116. Према С. Петковићу, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 173, дабарски епископ Никола III, „стари ктитор", приказан је и у припрати цркве св. Николе, на северном зиду, у групи највиших црквених достојанственика. Говорећи уопште о праву ктитора и његове породице на гроб у манастирској цркви, В. Марковић, op. cit., 115—116, наводи, између осталог, да је код прибојске Бање сахрањена мати „другог ктитора", епископа Николе. Њена надгробна плоча са сачуваним натписом који је помиње као монахињу Марту, (Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 57), данас се налази у поду олтарског простора у храму св. Николе Дабарског, што јој свакако није првобитан, већ секундаран положај, и где је могла доспети вероватно приликом обнове манастира 1902. године. Првобитан положај ове, и осталих надгробних плоча, уграђених у под цркве, биће јаснији пошто буде испитана његова субструкција. О гробу Николе III нема писаних података, али је врло вероватно, да је смештен у аркосолијуму у јужном зиду наоса.

О учешћу појединих припадника клера у подизању или обнови владарских задужбина сачувано је доста писаних података. На пример — натпис на западној фасади Богородице Љевишке у Призрену из 1307. године у коме се, поред краља Стефана Уроша (Милутина), помиње ппь (протопоп? или поп?) Дамјан (Љ. Стојановић, Записи и натписи IV, бр. 6006; cf. С. Ненадовић, Богородица Љевишка, Београд 1963, 24, 25, 183—185, са старијом литературом).

У погледу Душановог учешћа у обнови манастира Бање расположиви подаци су контрадикторни. Наиме, млади краљ је око 1329. године однео победу над Босанцима који под Стјепаном II Котроманићем беху порушили старију цркву св. Николе Дабарског,[37] и тиме обезбедио мир потребан за подизање новог храма. Тако је он макар индиректно заслужан за обнову манастира. На ктиторској композицији Душан заједно са оцем држи модел цркве, али упркос томе није сигниран као ктитор, што свакако није случајно. То, као и околност да није поменут у познијем ктиторском фреско-натпису из 1571. године, одлучно говоре против могућности да је и он ктитор храма. Стога би се Душанова појава на ктиторској композицији могла објаснити само чињеницом да је он у доба подизања цркве био млади краљ и савладар свога оца Стефана Уроша III[38] и да је као такав морао бити портретисан поред старог краља.

* * *

Реконструкција појединих делова изгубљеног текста у последњим редовима натписа до те мере је несигурна да су у нашем читању на дотичним местима морале остати лакуне. Можда ће наредни археолошко-конзерваторски радови у манастиру Бањи изнети на светлост дана преостале делове камене плоче који ће омогућити да се ктиторски натпис прочита и протумачи у целини.

Јун 1971. Војислав С. Јовановић

[37] Љ .Стојановић, Записи и натписи I, бр. 55; cf. С. Ћирковић, op. cit., 83, 361, 91, са старијом литературом. Изгледа да је у то време и Стефан Урош III ратовао са Босанцима. Наиме, у Тетрајеванђељу дијака Дабижива из друге четвртине XIV века, постоји савремени запис у коме се, према тумачењу В. Мошина, Ћирилски рукописи Југославенске академије I, 128—129, помиње поход краља Стефана Уроша III у Дабар на босанског жупана Кркшу. Ову експедицију Мошин доводи у везу са Душановом акцијом против „проклетих бабуна" и датира је у 1328—1329. годину.

[38] М. Ивковић, Установа „младог краља" у средњевековној Србији, Историски гласник 3—4, Београд 1957, 76—77.

A PROPOS D'UNE INSCRIPTION DEDICATOIRE AU MONASTERE DE BANJA

Parmi les nombreux monuments épigraphiques en caractères cyrilliques du Moyen-Age trouvés dans l'église de St. Nicolas de Dabar, dans le monastère de Banja près de Priboj sur le Lim (Serbie occidentale) deux plaques de pierre fragmentées ont attiré l'attention particulière de l'auteur. Ce sont les restes de l'inscription dédicatoire. Vladimir Ćorović avait, dès 1928, publié les inscriptions de ces fragments de plaque, mais comme il ne disposait que de copies de ces inscriptions faites sur les lieux et non pas de fac-similes ou de photographies, il ne put les faire raccorder exactement et en tirer plainement profit. Cependant il parvint à rattacher correctement les textes à la restauration du monastère de Banja et à dater ce monument épigraphique d'après les données fournies par l'évangéliare de Peć comme se placant aux environs de 1329.

La forme arrondie du bord du fragment plus petit de la plaque dédicatoire montre que celle-ci avait été placée à l'origine dans la lunette du portail. Tout en étant gravement endommagée, cette inscription, par ses qualités de technique formelle mérite une place d'élite parmi les monuments épigraphiques cyrilliques du Moyen-Age. La régularité de l'incision et la répartition habile des caractères et ligatures à forme élégante font preuve de main de maitre. (fig. 1.)

La remise des fragments de plaque dans leur position primitive approximative (fig. 2) nous permet de mieux raccorder les fragments conservés et de reconstruire une plus grande partie de la surface détruite portant l'inscription. Le déchiffrage que nous proposons nous donne des données plus complètes que celles que V. Ćorović a pu en tirer. Notamment il en ressort que l'église de St. Nicolas n'a pu être construite, ou reconstruite, par le seul évêque Nikolas III — comme le pensait Ćorovć — mais qu'elle le fut sur l'ordre du roi Stephane Ouroš III — »Dečanski« (1321—1331) avec la collaboration de l'évêque de Dabar, Nicolas III. En tant que souverain qui élève, ou respectivement restaure sa fondation, Stefan Dečanski apparaît comme premier et principal donateur, et l'évêque Nicolas III qui le seconda de toutes ses forces, comme second donateur de l'eglise de St. Nicolas de Banja.

La partie de la plaque sur laquelle se trouvait la date de son érection n'a pas été conservée, mais la date proposée par V. Ćorović placée aux environs de 1329 peut être acceptée.

Vojislav S. Jovanović

ва српска четверојеванђеља из IV века — у Лењинграду Москви*

1. Лењинградско четворојеванђеље
Јеванђелиста Јован, л. 1v

Стари српски рукописи, настали у току векова наше писмености по великим преписивачким центрима при манастирима или малим, данас често порушеним црквама, сада су растурени по библиотекама у нашој земљи и иностранству. Има их у Лондону, Паризу, Риму, Болоњи, Венецији, Берлину, Прагу, Вилни, Сент-Андреји, Софији, Пловдиву, Цариграду, Јерусалиму и на Синају. Највише је сачувано у манастирима Свете Горе, као и у нашим манастирима, али су веома многи пренети у рукописне збирке старе Русије. Ту су се налазили у манастирима, јавним и приватним збиркама. Одатле су пренети у ново формиране збирке при библиотекама и музејима Совјетског Савеза.

Тако се сада налазе у Лењинграду, Москви, Кијеву и Одеси, изузетно значајни по садржини и често веома занимљиви по опреми, јужнословенски, понаособ стари српски рукописи.

Већ су у току XI века морали доспети у Русију старословенски рукописи, будући да је усвојено мишљење да су најстарији руски рукописи, Остромирово јеванђеље из 1057. године и Свјатослављев изборник из 1073. године, настали под утицајем бугарских рукописа.[1] И касније су били

* Веома сам захвална управама Публичне библиотеке Салтикова-Шчедрина у Лењинграду и Државног историјског музеја у Москви које су ми уступили снимке рукописа из њихових рукописних збирки.

¹ М. Сперанскiи, Дѣленіе исторіи русской литературы на періоды и вліяніе русской литературы на югославянскую, сепарат из Русск. Филол. вѣстника, XXVI, 1896, 15; Vl. Mošin, O periodizaciji rusko-južnoslavenskih književnih veza, Slovo, sv. 11—12. 1962; М. И. Слуховский. Из истории книжной культуры России, Москва 1964, 20.

2. Лењинградско четворојеванђеље.
Јеванђелиста Марко, л. 27v

3. Лењинградско четворојеванђеље
Јеванђелиста Лука, л. 90v

преношени рукописи, јер постоје тесне везе између руских и јужнословенских књижевности и илуминације њихових рукописа.[2]

Међутим најстарији, нама познати, помен одношења рукописа у Русију стоји у вези са интересовањем Руса за житија српских светитеља. Тако је 1517. године приспео из Свете Горе у Русију руски калуђер старац Исаије и донео великом кнезу житије светога Саве српскога.[3] Други руски монах који је набавио у Св. Гори богату збирку грчких и словенских рукописа био је Арсеније Суханов, ћелијар Сергијевске лавре, који је послат из Русије од цара Алексеја Михаиловича и патријарха Никона, ради набавке рукописа потребних у вези са исправком богослужбених књига припреманом у то време.[4]
Арсеније Суханов је из светогорских манастира понео 498 рукописа, а из Хиландара су накнадно донели у Русију, 1655. године, архимандрит хиландарски Теодор, са Теофаном јеромонахом и слугом Обрадом, српске рукописе које је Арсеније Суханов био изабрао.[5] Том приликом донет је, поред шест других рукописа, и познати Шестоднев Јована егзарха бугарског, који је исписао Теодор Спан 1263. године, а данас се налази у Государственом историјском музеју у Москви. Познато је такође да су калуђери манастира Милешева 1668. године обећали да ће послати у Москву рукописе: напрестолно јеванђеље, апостол, псалтир и служабник, „а те књиге в лицах", односно са минијатурама[6].

Али највећи број старих српских рукописа што се данас налазе у Совјетском Савезу пренели су у Русију током XIX века руски путници по балканским земљама, калуђери, слависти и дипломатски представници, који су их налазили по запуштеним црквама, добијали их на поклон по манастирима или их куповали. Ти скупљачи старих рукописа формирали су каткад веома велике збирке.

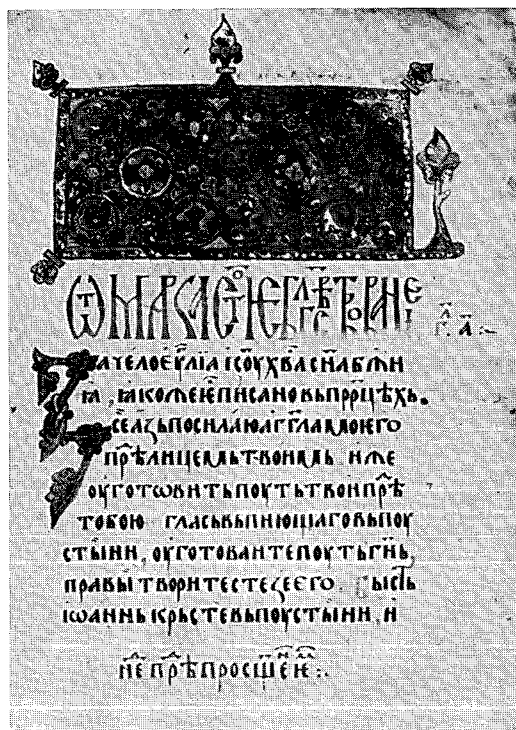
Тако је В. Ундолски почео скупљати рукописе још 1840. године и у току двадесет и пет година створио збирку од преко 1300 рукописа, међу њима доста српских.[7]

Познато је такође да су се у збирци грофа Уварова налазили и српски рукописи.[8]

Веома се живо интересовао за наше рукописе руски научник Виктор Григорович.[9] Обишао је Св. Гору и Македонију 1845. године. Прегледао је 580 грчких и словенских рукописа и са тога пута је понео у Русију драгоцену збирку која је данас подељена између Москве[10] и Одесе[11].

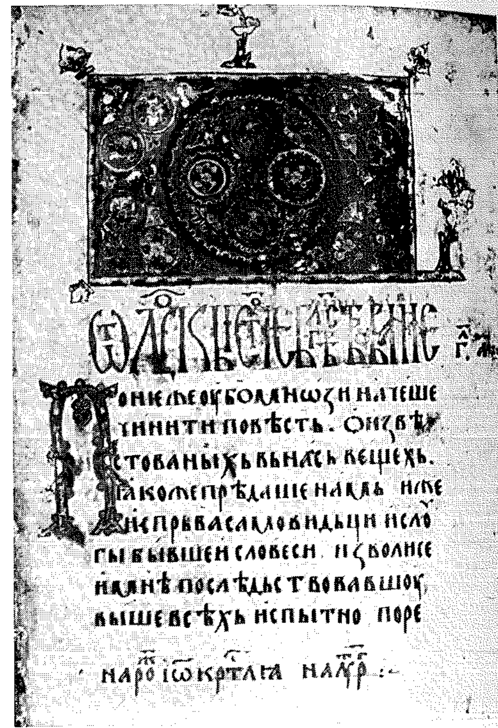
После њега је пропутовао Македонију Стеван Верковић, живо заинтересован за археологију и наше старине.[12] Део збирке коју је тамо скупио набавила је Публична библиотека у Петрограду, данас Публична библиотека Салтикова—Шчедрина у Лењинграду.[13]

Затим је А. Гиљфердинг, руски конзул у Дубровнику (1856. године) и у Сарајеву (1857. године), обишао Босну, Херцеговину и Стару Срби-



4. Лењинградско четворојеванђеље.
Почетак јеванђеља по Марку, л. 28r

5. Лењинградско четворојеванђеље.
Садржај јеванђеља по Луки, л. 88r



6. Лењинградско четворојеванђеље
Почетак јеванђеља по Луки, л. 91r

---

[2] Vl. Mošin, н. д., 83.

[3] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд, 1903, 131, бр. 429. Такав запис налази се у више рукописа у Русији. Упор. Ст. Станојевић, Историја српског народа у Средњем веку, I. Извори и историографија. САН. Посебна издања. Књ. CXXI. Друштвени и историјски списи, књ. 49, 1937, 45.

[4] С. Бѣлокуров, Арсеній Сухановъ I. Москва 1891, 326

[5] Исти, н. д., 348; CVIII—CIX; Ст. Димитријевић, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека, Споменик САН, LIII, Сарајево 1922, 124—125.

[6] Исти, н. д., 162—163; Св. Радојчић, Везе између српске и руске уметности у Средњем веку, Зборник Филозофског факултета Универзитета у Београду, I, Београд, 1948, 254.

[7] Каталог те збирке саставио је сам Ундолски: Славяно-русскія рукописи В. М. Ундолскаго, Москва 1870; Б. Даничић је издвојио српске рукописе те збирке. Рад XIII ,1870, 231—233; Станојевић, н. д. 10.

[8] Упор. Н. Б. Каптарев, Характер отношенія Россій къ православному Востоку въ XVI—XVII века Х. Москва 1885, 243—244, С. Бѣлокуров н. д. 314.

[9] Ст. Станојевић, н. д. 10.

[10] А. Е. Викторов, Собрание рукописей В. М. Григоровича. Отчеть Московскаго публичнаго и Румянцевскаго музеевь за 1876—1878 год. Москва 1879.

[11] Исти, н. д.

[12] Ст. Станојевић, н. д. 10. 125—129. Ту је наведена претходна литература.

[13] Исти, н. д. 10.

ју и скупио збирку рукописа, од којих је један део за живота поклонио Публичној библиотеци у Петрограду (сада Публичкој библиотеци Салтикова-Шчедрина у Лењинграду)[14] ,док је други део рукописа после његове смрти откупио трговац Хлудов и поклонио већи део рукописа Преображенском манастиру код Москве[15]. Други део збирке Хлудова данас се налази у Государственом историјском музеју у Москви.[16]

Увиђајући изузетан значај Св. Горе за историју словенске културе, руска Академија уметности послала је тамо 1859. године експедицију, на чијем се челу налазио П. Севастијанов и у којој је учествовало неколико уметника и фотографа. Обиман материјал који је тамо скупљен предат је 1862. године Румјанцевском музеју у Москви, а тестаментом из 1865. године Севастијанов је завештао ту збирку истом музеју. Сада су рукописи укључени у Државну библиотеку СССР, имена В. И. Лењина [17].

Мању збирку формирао је Порфирије Успенски, који је проучавао словенске изворе и старине у Св. Гори. Први пут је тамо био 1845, а други пут 1858. године[18].

Исто тако је формирао мању збирку рукописа архимандрит Антонин, који је, поред Грчке, пропутовао и Македонију. Утиске са својих путовања објавио је у двема публикацијама [19].

Из збирке архимандрита Антонина потиче четворојеванђеље данас у Публичкој библиотеци Салтикова-Шчедрина (F Iп 114)[20]. Према забелешци на крају рукописа, коју је исписао сам архимандрит Антонин, рукопис је нађен у дебарском крају, у храму св. архиепископа Атанасија великог, који нисмо могли идентификовати.

Рукопис је исписан уставним писменима, на пергаменту. Величина је 27x18,5 см. Има 183 листа. Према палеографији може се датирати у XIV век. Рукопис је непотпун. Почиње са 18. главом, 18. ставом јеванђеља по Матеју. Исто тако недостаје један део јеванђеља по Луки и јеванђеље по Јовану.

Овај непотпуни рукопис садржи само део некадашње илуминације: три заставице и три ауторска портрета јеванђелиста. Међутим, док су заставице које се налазе изнад текстова вероватно рад српског мајстора, ауторски портрети јеванђелиста су можда наручени грчком минијатуристи и уметнути у овај рукопис. При повезивању већ непотпуног јеванђеља ред унетих минијатура је доста поремећен.

Први ауторски портрет (л. 1v) пропраћен је натписом: ο θεολο ... и представља јеванђелисту Јована (сл. 1). Ауторски портрет је унет испред сачуваног дела текста по Матеју. Минијатура је рад високих квалитета. Рађена је на златној основи. Св. Јован је представљен како седи на наслоњачи златне боје. Испред њега је писаћи сто сивозелене боје, а иза њега архитектонско позађе црвене боје са златним детаљима. Јеванђелист је обучен у плави хитон и љубичасти химатион. Коса, бркови и обрве су седи. Лик Јованов је веома брижљиво обрађен. Изразито графички елементи на лицу добијају овде врло занимљиво решење, са лучно повијеним јако урезаним борама на челу и снажним урезима испод слепоочница. Замишљен поглед, фини овал лица са благо повијеним носем и цео став евоцирају представе античких филозофа[21].

Портрет јеванђелисте Марка (л. 27v), означен натписом: ο αγιος μαρκο', рађен је као и претходни на златној основи (сл. 2)[22]. Јеванђелист седи на седишту без наслона златне боје са љубичастом горњом површином. Испред њега је писаћи сто златне боје са црвеном горњом површином. У десној руци држи развијен свитак на коме је исписао текст: αρχη τοῦ εναγγελΐου... Иза јеванђелисте су две зграде сивкастозелене боје, између којих је пребачен црвени велум. Ти архитектонски облици су тако распоређени да се усмеравају ка фигури јеванђелисте подвлачећи његов значај већ и онако истакнут централним положајем[23]. Јеванђелист Марко је обучен у сивкастозелени хитон и црвени химатион. Коса је смеђа са белим сенкама. Доста је редак, међу представама овог јеванђелисте, став у коме је он овде представљен, окренут скоро en face, према гледаоцу. Лице јеванђелисте је широко са јако наглашеним јагодицама.

Трећа минијатура (л. 90v) представља јеванђелисту Луку, који је означен натписом: ο αγιος λουκα (сл. 3). Као на претходним минијатурама, и на овој се фигура јеванђелисте издваја са златне основе. Архитектура иза јеванђелисте је зеленкастосиве боје. Он седи на златном седишту са љубичастим горњим делом, а испред њега је писаћи сто златне боје са црвеном горњом површином. Сто и седиште су украшени балустрама какве налазимо на композицијама у нашем монументалном сликарству[24]. Јеванђелист Лука је обучен у зеленкасти хитон и огрнут љубичастим химатионом. Коса је смеђа и коврџава, као што је уобичајено у иконографији овог јеванђелисте. Лице са веома танким носем и асиметрично уздигнутим обрвама показује тенденцију ка реалистичком представљању.

Док се рукопис на основу палеографије може датовати у другу половину XIV века, у приближно исто време можемо ставити и минијатуре на основу њихових стилских одлика.. Тај рукопис нађен у Македонији изгледа да је тамо и настао. јер за минијатуре налазимо најближе паралеле у монументалном сликарству Леснова, Псаче и донекле Љуботена и Дечана.

У сликарству цркве манастира св. Арханђела у Леснову из 1349. године налазимо исту појаву извијених обрва и графички обрађених детаља на ликовима[25], као што се јављају на ауторским портретима јеванђелиста Јована и Луке у нашем ру-

[14] Исти, н.д. 12—13, 109—114; 148—149.

[15] Исти, н.д. 12—13.

[16] А. Поповь, Описанiе рукописей и каталогь книгь церковной печати библиотеки А. И. Хлудова. Москва 1874, 1872.

[17] Ст. Станојевић, н.д. 13; 79—81.

[18] Исти, н.д. 15; 45, 68—71; 82.

[19] Архимандрит Антонин, Поѣздка вь Румелiы. СПБ, 1879, од стране 273 спомиње рукописе које је прегледао у Македонији; Исти, изь Румелiи, СПБ 1886.

[20] Отчеть Императорской Публичной библиотеки, за 1899. г. СПБ 1903, 30; Е. Грангстрем, Описание русских и славянских пергаментных рукописей Государственная ордена трудоваго красного знамени Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова—Щедрина, Ленинград 1954, 102.

[21] A. M. Friend, The portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts, Art Studies, Part I, Cambridge, 1927, 142.

[22] Вл. Мошин, Палеографски албум на јужнословенското кирилско писмо Скопје, 1966, Репр. 120.

[23] О проблемима сликане архитектуре видети: А. Стојаковић. Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије, Нови Сад 1970.

[24] Упор. В. Хан, Профани намештај на нашој средњовековној фресци, Зборник Музеја примењене уметности, I, Београд 1955, сл. 22; Иста, Средњовековни примерак намештаја из манастира Дечана, Зборник Музеја примењене уметности, 14, Београд 1970, 31 и даље.

[25] Vl. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd 1934, Pl. CLVI, CLXI; Св. Радојчић, Лесново, Београд 1971, сл. 21, 23, 44, 43, 45.

копису. Још су ближи по типу ликови у сликарству цркве св. Николе у Псачи из времена после 1366. године[26]. Ту срећемо лица са исто тако наглашеним јагодицама и осенченим образима какве има нарочито јеванђелист Марко у нашем рукопису. У стилизацији драперија у сликарству цркве св. Николе у Љуботену[27] налазе се решења која су доста блиска онима на нашим минијатурама.

Међутим ове наше минијатуре не везују се искључиво за монументално сликарство, већ имају такође паралеле у илуминацији неких византијских рукописа, који су датовани у XIV век, али чије нам место настанка није ближе познато. Тако два рукописа у библиотеци Бодлејане у Оксфорду садрже ауторске портрете јеванђелиста из истог времена[28]. Иако стављене у раскошнији амбијент и обучене у немирније драперије, фигуре ових јеванђелиста доносе исто пластично решење, карактеристично за уметност XIV века.

7. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Матеј, л. 4v

Задржавајући извесне архаизме у сликању архитектуре и стилизацији ликова, ове наше минијатуре се по својој монументалној концепцији и односу фигура према сликаном простору уклапају у широку уметничку струју чије се порекло обично везује за Цариград и ренесансу Палеолога, али чији се елементи, како је то недавно указано, налазе већ крајем XIII века на подручју Србије и Македоније[29].

Заставице су рађене у стилу најраскошније илуминираних византијских рукописа. За такве рукописе су карактеристични флорални орнаменти рађени на златној основи у деградираним тоновима, претежно плаве и зелене боје[30].

Прва заставица се налази изнад почетка текста по Марку (л. 28r)[31]. Рађена је на златној основи. Орнаменте образују прстенови међусобно повезани хоризонталним и вертикалним цртама. У прстенове су унесени стилизовани флорални орнаменти плаве боје са зеленим детаљима (сл. 4).

Друга заставица налази се изнад почетка садржаја јеванђеља по Луки (л. 88r). Заставица је рађена такође на златној основи у облику дугачког, уског правоугаоника, а украшена је наизменично поређаним прстеновима, у које су унесени плави, ружичасти и зелени цветови, и стилизованим флоралним орнаментима истих боја (сл. 5).

8. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Марко, л. 93v

Трећа заставица се налази изнад почетка јеванђеља по Луки (л. 91r). Рађена је као и две

[26] Старо Нагоричино, Псача, Каленић. Стари југословенски уметнички споменици. Део први, Стари српски уметнички споменици, СКА, Београд 1933, Табла XI, XIII, 2.

[27] Св. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, Табла 76.

[28] O. Pächt, Byzantine illumination, Oxford 1952, Pl. 14, 15.

[29] Св. Радојчић, н.д., 71; За сликарство краја XIII и почетка XIV века упор. П. Миљковић—Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1969.

[30] Упор. М. Харисијадис, Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века, у зборнику Моварска школа и њено доба, Београд 1972, 211—227; Т. Б. Ухова, Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях XIV — первой четверти XV века, у публикацији Андрей Рублев и его эпоха. Москва 1971, 222. О орнаментици српских рукописа нарочито страна 239.

[31] Вл. Мошин, н.д. репр. 120.

претходне на златној основи у облику правоугаоника и украшена стилизованим флоралним орнаментима истих боја као на двема претходним заставицама (сл. 6).

По својој обради нешто заостају иницијали на почецима текстова јеванђеља, тако да су можда рађени према неким српским рукописима, пошто за њих илуминатор није нашао узоре у грчком предлошку према коме је радио заставице. То се нарочито односи на иницијал П на почетку текста јеванђеља по Луки.

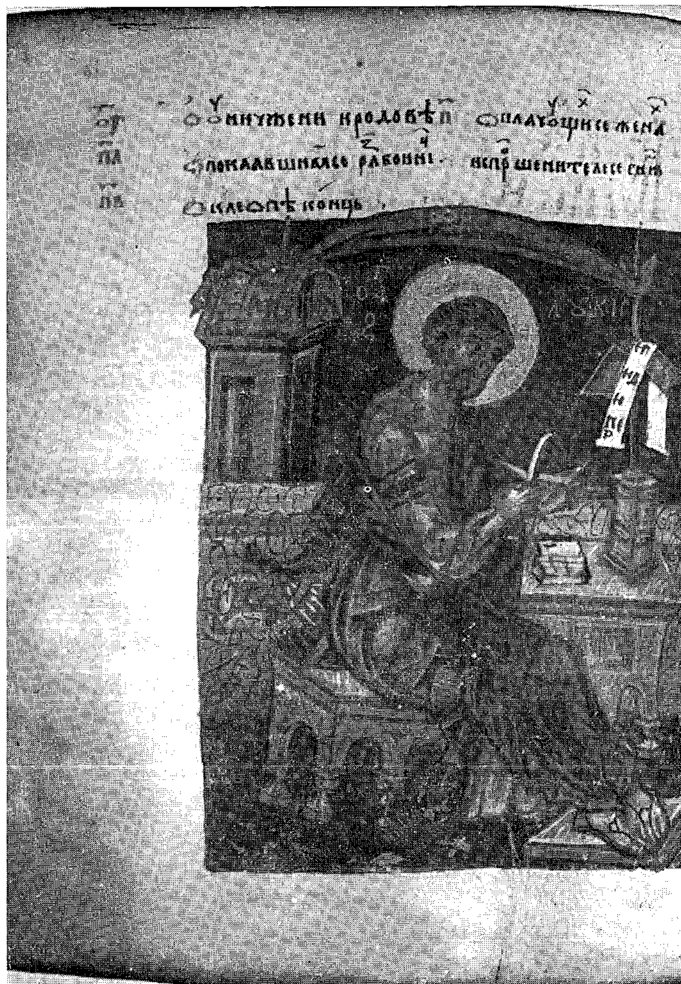
Видели смо да су ауторски портрети јеванђелиста уметнути у овај рукопис. Појава уметања ауторских портрета је уобичајена при подели рада на илуминацији једног рукописа, јер су минијатуре које су обухватале цео лист посебно рађене. Као што смо већ једном споменули, такве портрете имамо у неколико српских и молдавских рукописа у београдским збиркама[32]. Тим рукописима можемо додати и рукописно четворојеванђеље нађено у манастиру Беочину, а исписано на хартији у XV веку, у које су уметнути изванредно занимљиви ауторски портрети из истог времена рађени на пергаменту свакако у Далмацији[33].

грчни натписи налазе и на минијатурама српских мајстора.

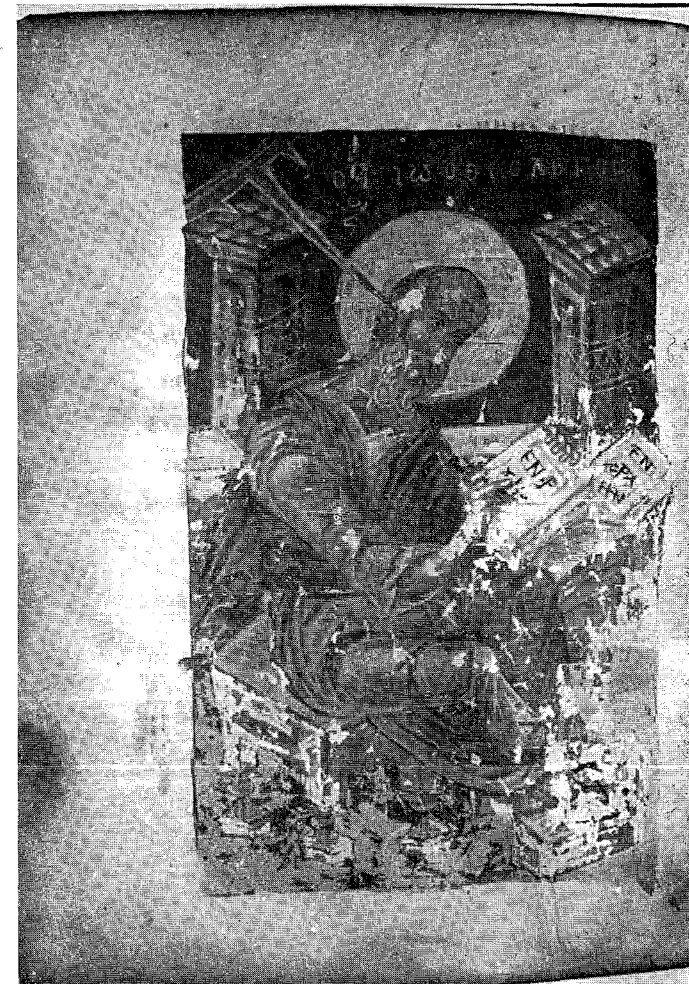
Појава уметања византијских минијатура у српски рукопис није усамљена. Тако су у хиландарски рукопис бр. 9 из 1337. године накнадно, 1360. године, уметнуте византијске минијатуре[34]. Само се накнадно уметнуте минијатуре стилски битно разликују од заставица којима је јеванђеље украшено, а које припадају „балканском" типу веома распрострањеном у илуминацији српских рукописа.

Још је већи временски размак између Довољског четворојеванђеља, насталог у XVI веку, и уметнутих, најмање три века млађих византијских минијатура[35], рађених у стилу и по узору на минијатуре четворојеванђеља светогорског манастира Ставроникиге, Cod. 43, сачувавши у једном српском рукопису, у низу других, још једну реплику тога добро познатог грчког рукописа X века[36].

У нашем четворојеванђељу налазимо, поред орнамената рађених у стилу најраскошнијих византијских рукописа, исто тако раскошне и монументално схваћене минијатуре. Рукописима који су доношени из Грчке лако је објаснити појаву



9. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Лука, л. 146v



10. Московско четворојеванђеље.
Јеванђелист Јован, л. 238v

У нашем случају у питању су уметнуте минијатуре, које није искључено да је радио византијски минијатуриста, јер су натписи грчки, мада се

раскошног византијског стила у орнаментици овог четворојеванђеља. Знамо да је још архиепи-

[32] М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, Зборник Музеја примењене уметности, 9—10, Београд 1966, 55, прим. 27а.

[33] В. Ђурић, Дубровачка сликарска школа, САН, Посебна издања, књ. CCCLXIII, Одељење друштвених наука, књ. 45. Београд 1963, 168—169, сл. 165—167; Vl. Mošin Ćirilski rukopisi, у Minijatura u Jugoslaviji, Zagreb 1964, 36, табла 96, Музеј Српске православне цркве у Београду, бр. 357.

[34] Св. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, САН, Зборник радова, књ. XCIV — Византолошки институт књ. 3, 168, сл. 11 и 13.

[35] Vl. Mošin Ćirilski rukopisi i pisma Nacionalne sveučilišne biblioteke u Zagrebu. Radovi Staroslovenskog instituta, knj. 5, 171, br. 2; Isti, grčki rukopisi u Minijatura u Jugoslaviji, 40, tabla 122.

[36] K. Weitzmann, Geistige Grundlage und Wesen der Makedonischen Renaissance, Arbeitsgemeinde für Forschung des Landes Nordrhein—Westfalen. Geisteswissenschhaften, Heft 107, Köln und Opladen, 1963, Abb. 23.

11. Московско четворојеванђеље.
Почетак јеванђеља по Матеју, л. 5r

скоп Данило II „поставио грчке књиге" у Пећкој патријаршији[37], а у Охридском музеју чувају се раскошни византијски рукописи који воде порекло из седишта Охридске архиепископије[38]. Проширењем државе према југу у доба цара Душана створен је још ближи контакт са грчком земљом.

Минијатуре настале скоро у исто време када и рукопис и уметнуте у текст за чији су украс највероватније и биле наручене, представљају дело сарадње минијатуристе и преписивача. Оне су могле бити рад једног од анонимних мајстора који су долазили из Грчке у јужне области Србије да са локалним сликарима раде на монументалним композицијама цркава наше земље, али су највероватније копиране са грчког узора, при чему су задржани грчки натписи.

[37] Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II СКЗ 257, Београд 1935, 281.

[38] Вл. Мошин, Рукописи на Народниот музеј во Охрид, Зборник на трудове, Народен музеј во Охрид, Охрид 1961, 183 и даље. Vl. Mošin, Grčki rukopisi u Minijatura u Jugoslaviji, 39—40; М. Харисијадис, Грчко-словенски врски на подрачјето на македонската ракописна орнаментика, Словенска писменост, 1050-годишница на Климент охридски, Охрид 1966, 111 и даље.

Друго српско четворојеванђеље које садржи ауторске портрете јеванђелиста налази се у Државном историјском музеју у Москви, у збирци Хлудова бр. 10[39]. На цедуљи на горњој корици забележено је: Изъ рукописей найденныхъ. А. О. Гильфердингомъ въ 1873. году въ Македоній. N. 7.

Рукопис је исписан на пергаменту уставним писменима. Величина је 24,5x18 см. Има 303 листа. Последња два листа су неисписана. Према палеографији рукопис је исписан у другој половини XIV века[40].

Рукопис у својој илуминацији садржи ауторске портрете сва четири јеванђелиста и орнаменталне заставице изнад садржаја првог јеванђеља, као и на почетку прва два јеванђеља.

Први ауторски портрет налази се на листу испред почетка јеванђеља по Матеју (л. 4v) и представља тога јеванђелисту (сл. 7), који је пропраћен натписом: ο αγιος ματθεος Минијатура је рађена на зеленоплавој основи и доста је оштећена. Јеванђелист Матеј обучен у црвени хитон и зелени химатион, седи на седишту без наслона. Коса, смеђе боје, је разбарушена. Око главе је нимб бледожуте боје, као и на осталим портретима овог четворојеванђеља. Јеванђелист Матеј држи у левој руци кодекс на коме исписује текст јеванђеља: γενεσεος Преко сталка испред њега је пребачен свитак са исписаним текстом, почетка његовог јеванђеља: βηβλος γενεσε Иза јеванђелисте је архитектонско позађе. Ниска преграда је црвене боје, а зграда лево љубичастомрка, док је пребачени велум црвен. Сталак је црвен, а стубић зелен.

Други ауторски портрет представља јеванђелисту Марка (л. 93v — сл. 8). Рађен је такође на зелено-плавој основи. Јеванђелист, обучен у црвен хитон и плав химатион, означен је натписом: ο αγιοσ μαρκος . Он седи у скоро фронталном ставу, сличном ономе у којем је представљен исти јеванђелист у претходном четворојеванђељу. У крилу му стоји отворени кодекс са почетним словима његовог четворојеванђеља, исписаним доста невештим словима. Иза јеванђелисте су две зграде, од којих је она лево љубичасте боје и сасвим неуобичајеног облика, док је зграда десно светлозелена. Сталак је бледоцрвен, а између зграда је црвени велум.

Минијатура која представља јеванђелисту Луку (л. 14v) насликана је испод три реда текста српске редакције, која доносе крај садржаја јеванђеља по Луки (сл. 9). Портрет јеванђелисте Луке је рађен на плавој основи. Јеванђелист Лука је обучен у црвени хитон и љубичасти химатион. Коса му је смеђа. Иза јеванђелисте је низак зид црвене боје, а лево је зграда зелене боје са црвеним кровом. Сталак испред јеванђелисте је бледоцрвене боје, док је јастуче на седишту плаве и зелене боје. Натпис на свитку је грчки.

Четврта минијатура (л. 238v) представља јеванђелисту Јована (сл. 10). Тај портрет насликан је на зеленоплавој основи. Јеванђелист је означен натписом: ο αγιος ιω θεολογος . Обучен је у црвени хитон и љубичасти химатион. Коса и брада су сиве боје. Зграде иза јеванђелисте су зелене боје, док су кровови црвени. Из сегмента неба у левом горњем углу полази светлосни зрак уперен према уву Јовановом, симболично означавајући надахну-

[39] А. Поповъ, н. д. 10, бр. 10, наводи само три портрета јеванђелиста.

[40] Љубица Ђорђевић, библиотекар Народне библиотеке у Београду, којој сам захвална за овај податак, датује га између шесдесетих и осамдесетих година XIV века.

ће које долази јеванђелисти са неба[41]. Иза јеванђелисте су две високе грађевине у облику кула са означеним металним оградама балкона. Тај детаљ нам указује да је минијатуриста познавао узоре из епохе Македонаца, када су слично стилизоване балустраде радо уношене у сликану архитектуру[42] или неки византијски рукопис рађен према тим узорима.

Натписи на књигама и свитцима минијатура овог рукописа су грчки.

Минијатуре овог четворојеванђеља су копиране са грчког узора или српског рукописа насталог под утицајем Византије. Видели смо да је јеванђелист Марко представљен у истом положају као на четворојеванђељу Лењинградске Публичне библиотеке, тако да су исти узори били познати нашим минијатуристима. На византијски узор указују и натписи на грчком језику. Далеко слабији квалитет израде две минијатуре овог рукописа и то јеванђелиста Марка и Луке, од оних у лењинградском рукопису говоре да их је радио неки за сада непознати локални мајстор, каквих је у то време и нешто касније, било у Македонији[43]. Међутим, ове минијатуре су занимљиве као пример интерпретације византијских решења, без сумње рада више мајстора. На чињеницу да их је радио српски мајстор указује портрет јеванђелисте Луке рађен испод текста српске редакције. Лако је могуће да су на изради ових минијатура узела учешћа два или чак три мајстора, запослена у истој преписивачкој радионици, јер се портрети међусобно доста разликују по обради. Ликови јеванђелиста Матеје и Јована бољих су квалитета и јединствени по стилу. Они су рађени скоро импресионистичком техником. Коса и брада у оба портрета су лаке и растресите, а фигуре показују познавање анатомије и осећање волумена. Портрети јеванђелиста Марка и Луке већ су примитивнији радови. Став јеванђелиста Марка доста је неприродан и неуобичајен, а његова фигура тешка и гломазна, док је обрада лика знатно примитивнија од ликова јеванђелиста Матеје и Јована. Архитектонска конструкција лево из јеванђелисте је сасвим изузетног облика и представља примитивну интерпретацију неког византијског узора. Портрет јеванђелисте Луке такође је доста примитиван рад, али се по концепцији људске фигуре овај портрет битно разликује од претходног. Фигура јеванђелисте Луке је веома издужена, а његов лик сасвим примитивно обрађен, па је веома вероватно да је ову минијатуру радио трећи мајстор ове преписивачке радионице. На ту чињеницу указује и архитектонско позађе са ниском преградом која подражава мермер.

Остала илуминација овог четворојеванђеља своди се на три орнаменталне заставице. Прва се налази на почетку садржаја јеванђеља по Матеју (л. 2r). Њу образују три овала окер боје, у које су уписане усукане врпце зелене боје.

Друга, најраскошнија заставица овог рукописа је архитектонског типа и налази се на почетку текста по Матеју (л. 5r — сл. 11). Заставица представља јако схематизовани облик цркве, на шта указују куполе на врху бочних високих стубова, или кула, док је у средини при врху крст. Широке траке које образују схему цркве испуњене су уплетеним чворовима бледожуте и зелене боје.

Архитектонске заставице јављају се у илуминацији старих српских рукописа већ при крају XIII века. Најстарије архитектонске заставице имају облик надвратника или су степенастог облика[44]. Да су такве степенасте заставице представљале пресек кроз горњи део цркве сведочи нам једна од заставица (л. 4v) у псалтиру Бранка Младеновића из 1346. године, данас у Румунској академији наука у Букурешту[45]. На тој заставици је при врху степеница представљена купола крај које је натпис: прѣмоудрост сьзда сеѣ храмь. На другој заставици истога рукописа (л. 1v), три куполе стављене при врху и са страна лука евоцирају такође храм, доносећи пресек кроз горњи део петокуполне цркве. Некада је детаљ куполе замењен крстовима, као што је случај у словима св. Саве јерусалимског у Архиву САН-а, бр. 294 (л. 1r) из прве половине XIV века[46], или у четворојеванђељу Архива ЈАЗУ (IIIc20)[47], када је сасвим јасно да фронтиспис представља схематизовани пресек кроз цркву, као што је случај са Паренесисом св. Јефрема у Архиву САН-а бр. 60[48] и истоветној минијатури триода Архива ЈАЗУ (IIIb18)[49].

По својој конструкцији наша заставица има најближу паралелу у заставици Лествице св. Јована Лествичника из XIV века, која се налази у библиотеци манастира Дечана, бр. 72. Међутим уносећи увек новине у решења орнаментике којима су украшавали своје рукописе, стари српски илуминатори тога времена изненађују разноврсношћу и маштом. Тек ће касније понављати једном нађене орнаменталне формуле.

Ова два српска пергаментна четворојеванђеља нађена, а можда и настала у Македонији, доносе у својој илуминацији два, по уметничким квалитетима, битно различита примера делатности наших калиграфа и илуминатора друге половине XIV века. Док први садржи минијатуре високих квалитета и орнаментику рађену у стилу најраскошнијих византијских рукописа, представљајући сјајан пример симбиозе византијско-српске културе, други рукопис указује нам на рад више мајстора, различитих способности, запослених у једној локалној преписивачкој радионици. Судећи по ставовима јеванђелиста, особито Марка, као и по архитектонском позађу, ови су мајстори московског рукописа знали за минијатуре лењин-

---

[41] Зрак који полази из сегмента неба и пада на јеванђелисту Јована налазимо у Куманичком четворојеванђељу и на другим византијским, руским и српским минијатурама. За тај иконографски детаљ упор. М. Харисијадис, Куманичко четворојеванђеље, Зборник Музеја примењене уметности, 9—10, Београд 1966, 61.

[42] Упор. В. Н. Лазарев, История византийской живописи. Том II. Москва 1948. Табл 48, 59б, 64а; K. Weitzmann, н.д., Авв. 45; А. Стојаковић, н.д. сл. 39. У Византији су и касније били грађени балкони. Упор. L. de Beylié, L'habitation byzantine, Grenoble—Paris 1907, сл. на стр. 88.

[43] Још је примитивнија минијатура која представља јеванђелисту Луку у Буринском четворојеванђељу. Упор. М. Харисијадис, Минијатура јеванђелисте Луке у Буринском четворојеванђељу, Библиотекар бр. 3—4, 1965, 203.

[44] За архитектонске заставице упор. Вл. Мошин, Орнамент неовизантијског и „балканског" стила. Балканолошки Институт. Godišnjak knj. I. Naučno društvo N. R. Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1957, 303 и даље; М. Харисијадис. Орнаменти рукописног паренесиса св. Јефрема Српске академије наука, Библиотекар, XIV, бр. 3, 1962, 265.

[45] В. Карановић, Словенске рукописне књиге у Румунији, Библиотекар, XIV, бр. 6, 1962, 495 наводи претходну литературу.

[46] Љ. Стојановић, Каталог рукописа и старих штампаних књига. Збирка Српске Краљевске академије, Београд 1901, 201, бр. 119.

[47] Sv. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, 32—33, Табл. XIV; Vl. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije, I dio, Opis rukopisa, Zagreb 1955, бр. 69; II dio, Reprodukcije, 1922 бр. 24.

[48] М. Харисијадис, н. д.

[49] Вл. Мошин, н. д. бр. 148.

градског четворојеванђеља, или су имали заједнички узор. Док први минијатуриста московског четворојеванђеља у портретима јеванђелиста Матеје и Јована даје веома занимљиву, импресионистички схваћену интерпретацију византијског предлошка, други и трећи мајстори доносе примере већ далеко примитивније обрађених минијатура. Те две последње минијатуре већ су сасвим у складу са орнаментиком овог рукописа, рађене у „балканском" стилу, који је у илуминацији старих српских рукописа био далеко распрострањенији од сјајних узора Византије.

Мара Харисијадис

Mara Harisiadis

DEUX TÉTRAÉVANGILES SERBES DU XIVe SIÈCLE À LENINGRAD ET A MOSCOU

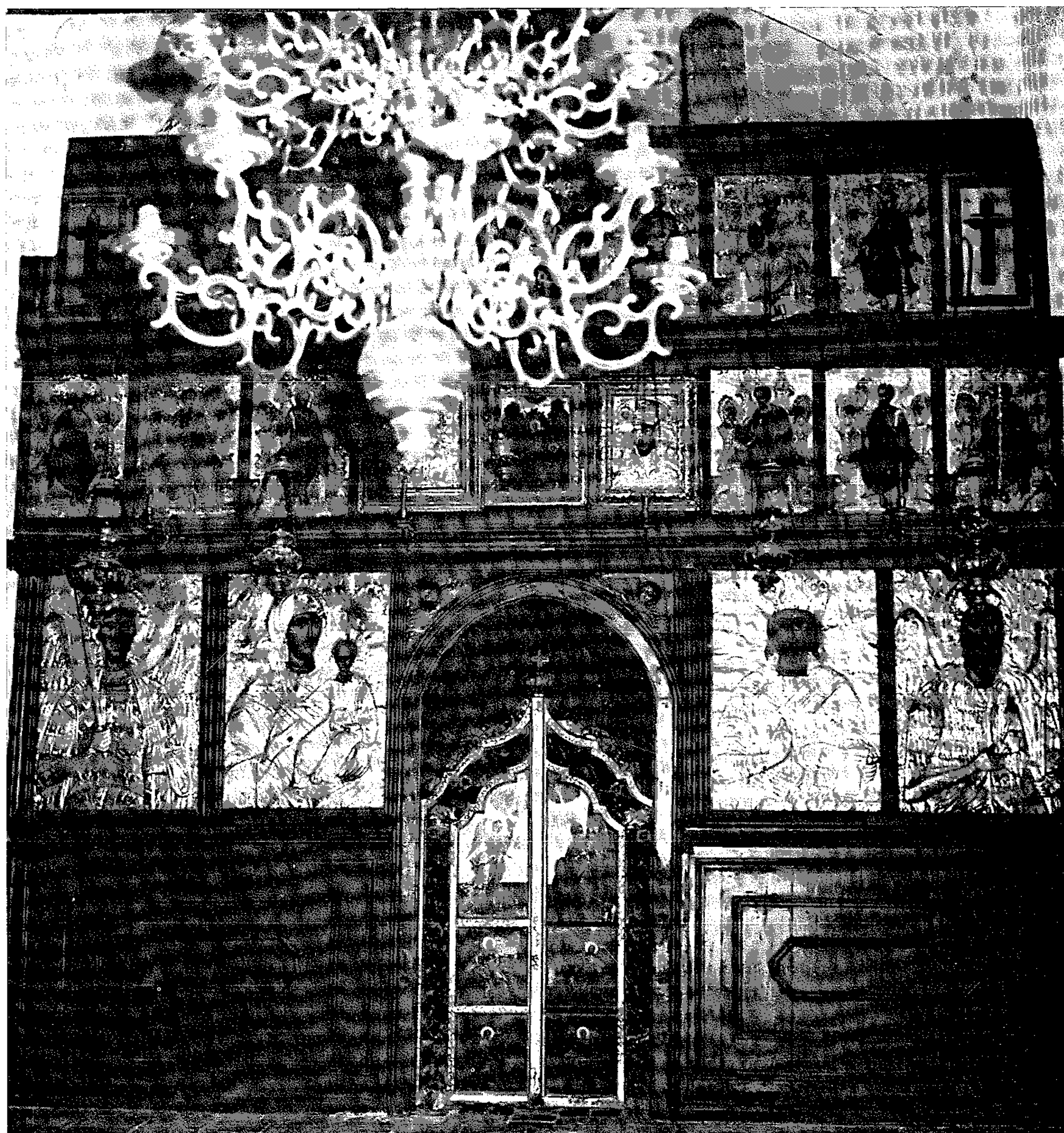
Le tétraévangile de la bibliothèque publique Saltykov—Chtchedrine est orné de trois en-têtes et de trois portraits d'évangélistes. Les en-têtes sont probablement l'oeuvre d'un artiste serbe, tandis que les portraits des évangélistes sont probablement dûs à un maître grec. Le second tetraévangile se trouve à Moscou, dans le Musée historique de l'Etat et fait partie de la collection Hludova. Il est aussi orné d' en-têtes et de portraits d'évangélistes. Ces miniatures ont été exécutées par divers auteurs sous l'influence de l'art byzantin. Les deux manuscrits sont originaires de Macédoine, où ils ont été écrits, très probablement dans la seconde moitié du XIVe siècle.

12. Московско четворојеванђеље
Почетак јеванђеља по Јовану, л. 239r

Непознато дело зографа Јована Апаке*

Недавно откривање фресака у цркви манастира Крупе — који се налази у северној Далмацији на обронцима Велебита, скоро опустео и оронуо од ратних разарања — скренуло је пажњу на још низ уметничких драгоцености, међу којима монументалне иконе изузетне вредности, рад грчког сликара Јована Апаке, које украшавају иконостас цркве овог некада значајног културног центра.

* Истраживања у манастиру Крупи омогућена су средствима Савезног и Републичког фонда СР Србије за научни рад, уз помоћ Конзерваторског завода Задра и Управе манастира Крупе.



1. Иконостас манастира Крупе *са четири иконе Јована Апаке оковане сребром*

. Јован Апака,
Икона Богородице
Одигитрије,
Крупа

Историјат манастира, поготово доба његовог настанка, затим украшавања цркве фрескама и знаменитим иконама, није довољно расветљено историјским изворима. Манастир је више пута страдао од Турака и био паљен, рушен и обнављан: 1520, 1620, 1642, 1766, 1828, 1855. као и током последњег рата, у којем је доживео своје највеће разарање.[1]

Судећи по стилским особинама фресака које смо недавно открили, оне су настале двадесетих година XVII века и представљају до сада непознато дело хиландарског монаха и зографа Георгија Митрофановића, најбољег српског сликара тога времена.[2] Он је у служби патријарха Пајсија, једног од најзначајнијих српских архиепископа рестауриране Пећке патријаршије, који је много учинио за обнову споменика насталих у доба цветања српске средњовековне државе, радио на обнављању и украшавању низа цркава сликајући инспирисан критском уметношћу. Тако је и црква манастира Крупе живописана приликом једне обнове манастира, у другој деценији XVII века. Ускоро, на жалост већ 1620. године забележено је ново велико страдање, којом приликом су Турци опустошили и запалили манастир, те се у њега враћају преживели калуђери тек после више од двадесет година и са одобрењем султановим га обнављају.[3]

У XVI и XVII веку помињу се честа разарања и потом обнављања манастира, али се не говори ништа одређеније у чему су се обнове састојале. Нигде нема помена о сликању цркве или изради иконостаса, односно набавци икона. Док вредни хроничари каснијих времена исцрпно обавештавају о свом добу, неки токови историје манастира Крупе као да су избрисани. Срећом, заборављене фреске на прекреченим зидовима говоре на свој начин о времену и културним приликама у којима су настале. Стање у којем се оне налазе такође је драгоцен документ како о збивањима која су уследила, тако и о каснијим преправкама архитектуре цркве. Поред фресака и низ преосталих драгоцености у манастирској разници, међу којима иконе чине посебну вредност, сведоче о бољим данима манастира Крупе, култури и префињеном укусу њених калуђера.

Међу свим овим уметничким предметима, сасвим изузетну вредност представљају четири велике престоне иконе на иконостасу — досад непознато дело грчког зографа јереја *Јована Апаке*[4] (сл. 1). Иконе су касније прекривене сребрним оковима, што је можда разлог да су до сада остале незапажене и науци непознате.

Откриће Апакиних икона има двоструки значај. Прво, будући да иконе одговарају мерама крупског иконостаса тј. распону између стубаца, јасно је да су оне поручене за манастир Крупу. Некадашњи иконостас био је постављен између предњих стубаца, док је сада, услед накнадног презиђивања и продуживања олтарског простора, померен у дубину и смештен у отвор некадашњег апсидалног лука. Царске двери, настале 1789. године, донео је архимандрит крупски Герасим Зелић из Кијева[5]. Јасно је, да је Зелић поручујући двери за свој манастир имао у виду распон отвора постојећег иконостаса са престоним иконама. Садашњи древни иконостас, веома скроман и једноставан, израђен је 1920. године.

Ми на жалост немамо никаквих података о томе ко је и када поручио престоне иконе за манастир Крупу. Из потписа сликара, који не бележи и годину рада на иконама, то такође не можемо сазнати. Ипак, претпостављајући да је то било крајем XVI века, или прелазних година из XVI у XVII век, долазимо до сазнања да је манастир био у нешто повољнијим приликама када је могао да набави овако лепе и свакако скупе иконе, као и да су њихови поручиоци били веома добро упућени у уметност, те су знали да одаберу једног од најбољих грчких мајстора тога времена за сликара својих икона. То опет на одређен начин указује на естетска и уметничка схватања која су посто-

[1]. Д. Кашић, Манастир Крупа — историјски преглед (Споменица 1317—1967), Београд 1968, стр. 7—20, са свом претходном библиографијом.

[2]. А. Сковран, Уметнички споменици манастира Крупе (Споменица 1317—1967), Београд 1968, стр. 21—50.

[3]. Б. Стрика, Далматински манастири, Загреб 1930, стр. 119.

[4]. А. Сковран, op. cit. 40 и 41.

[5]. Царске двери су богат барокни кијевски рад нама непознатог искусног мајстора с краја XVIII века. Не можемо прихватити мисао М. Јовановића да су оне рад самог Герасима Зелића (Cf. М. Јовановић, Руско српске везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета VII, 1, Београд 1963, 379—410.). Зелић у свом житију каже да је и поред жеље да се посвети иконописанију, морао од тога да одустане ради слабог вида и „прошлије љета" (Cf. Житије Герасима Зелића, свеска I, СКЗ, Београд 1897. стр. 88, 116.).

ма у манастиру Крупи, као и на његове везе са чким уметничким центрима.

Друго, неупоредиво важније за само Апаки стварање у целини и за изучавање поствизанјске уметности је то што се преко новооткривеих икона у Крупи он представља као мајстор моменталне форме, те се овај уважени сликар, поат до сада по врло малом броју очуваних дела ао превасходни минијатуриста, кроз иконе из рупе сагледа као далеко комплетнија и значајни уметничка личност. Апакине престоне иконе из рупе, поред тога што представљају један заокруен сликарски опус, отварају могућност даљих налогних испитивања, те се захваљујући томе ош нека од дела сачуваних у ризницама грчких српских манастира и цркава могу довести са им у везу.

Јереј Јован Апака познат је као сликар захваљући двема потписаним иконама које су каснијим авештањем доспеле у колекцију Братства Грка окупљених око цркве св. Ђорђа у Венецији.[6] Ове коне малог формата, сликане на црном шкриљу, представљају *Соломонов храм* (38,5 × 30 см) и *Страшни суд* (39,5 × 34 см). Обе су потписане мајускулним словима (ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΩΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΠΑΚΑ) и недатиране. Поред њих још једно Апакино дело било је познато, с тим што му аутор није био идентификован, јер је сликарев потпис измакао оку истраживача до 1956. године. То је *Скидање с крста* у манастиру Лаври на Атосу (40 × 36 см), сликано према гравири исте садржине од Маркантонија Рајмондија.[7] Ни ова Апакина икона није датирана.

Податак који Апака потписујући се као јереј даје о свом свештеничком чину није могао бити од користи и као хронолошка индикација, јер у документима о свештеницима грчке цркве у Венецији о њему до сада нису нађена никаква обавештења. Међутим, у документима критског нотара Михаила Мараса помиње се у Кандији на Криту 1564. и 1571. године име Јована Апаке.[8] Није искључено да је реч о нашем Апаки, иако је овај податак до сада занемарен.[9] Мерциос објављује избор докумената где даје различита обавештења из регистара критског нотара из Кандије Михаила Мараса, најважнијег од критских нотара чија су документа сачувана. Сви документи су писани на грчком, руком Мараса, па и сами потписи, који дакле нису оригинални. То су заправо званичне копије докумената, док су оригиналне документе са својеручним потписима учесника добијале заинтересоване стране. Мертциос у свом избору говори, на странама 256—287, о многобројним сликарима Кандије. Он даје њихову листу на странама 255—257 (од 1 до 41). Међу документима о Ђорђу Клотзасу и Андрији Рицу, на страни 265, он сасвим узгредно пише: „Међу осталим именима нађено је два пута такође име Јована Апаке, године 1564. и 1571. У Братсву Грка у Венецији налазе се четири портативне иконе које носе потпис Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Ἀπακᾶ. Да ли је реч о истој особи?"

3. Јован Апака, Икона Христа Цара славе и Великог архијереја, *Крупа*

Наш коментар би био: Прво, нису сачуване 4, већ 2 потписане портативне иконе Јована Апаке сликане на шкриљцу. У колекцији има укупно четири иконе на шкриљцу — одатле вероватно долази забуна. Истина, мада непотписана, још једна од ових икона би се по стилским особинама могла приписати Јовану Апаки, о чему ће бити речи.

Друго, Мертциос не каже да је у Марасовим актима овај Јован Апака поменут као сликар и свештеник. Уосталом, он га није уврстио у листу сликара коју је дао. Али будући да се он пита да ли га треба идентификовати са сликаром и свештеником Јованом Апаком, може се погрешно протумачити оно што је рекао, што се и догодило М. Хадзидакису.[10] Да би се избегао сваки неспоразум, морали смо претражити документе, у чему нам на жалост није могао бити од помоћи Мертциос, јер он не упућује ни на регистар ни на страну, а ни на датум ког је Јован Апака цитиран. Упркос то-

6. M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962, pp. 105—107, pl. 53, 79—80.

7 M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch— kretische Malerei, „Zeitschrift für Kirchengeschichte", t. LIX (1940), pp. 155—156, fig. 7. Cf. „Κρητικὰ Χρονικά", t. I (1947), pp. 39—40, pl. Z, 2 и од истог, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, „L'Hellénisme Contemporain", Le Cinq-centième Anniversaire de la Prise de Constantinople, Athènes 29 mai 1953, pl. XVII, I.

8 K. Mertzios, Σταχυολογήματα ἀπὸ τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαὴλ Μαρᾶ (1938—1578), „Κρητικὰ Χρονικά", 15/16, fasc. 2265.,

9. M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, p. 106.

10. Ibidem.

4. Јован Апака, Икона арханђела Михаила, *Крупа*

ме, после консултације и истраживања Марасових регистара нашли смо ова два помена Јована Апаке. У оба случаја он је поменут као сведок „. . .*господин Јован Апака*" . . .

. Archivio di Stato di Venezia, *Notai di Candia*, busta 158, (Michele Maras) anno 1564, folio p (=100) verso, у једном документу од 16. марта 1564, Манеас Дориас становник Ексобургона Кандије, тј. дела града који је изван византијских зидина, тврди да је примио од Константина Кураторопулоса из села Калеса (Καλέσα) оно што му је други дуговао. Апака представља другог сведока.

2. Ibidem (A.S.V.), busta 162 (Michele Maras) anno 1571, f. κζ' (=27) recto, у једном акту од 25. јануара 1571, Лукас Фунталис и Батиста Смерлос налазе две особе као арбитре који потврђују њихове послове и међусобне рачуне. На крају овог акта налази се потпис, као трећег и последњег сведока: „. . .*господин Јован Апака*".

Треба подсетити да ови потписи нису аутографи Апаке, већ исписани ~~руком~~ нотара Михаила Мараса, као што је увек био случај у његовим документима.

Из ових података могли би се извући следећи закључци: прво, да Јован Апака поменут код Мараса у документима само као господин Јован Апака може бити идентификован као сликар и свештеник, под условом да је овај био постављен за свештеника 1571, или можда касније, и друго, име Апакас је критско, што за наша испитивања није без значаја.

И да немамо прецизна сведочанства о постојању једне особе по имену Апакас, као становника Крита (Марас, Мертциос), могли бисмо закључити по етимологији да је ово име чисто критског порекла, јер само на Криту срећемо и у данашњем језику реч односно име, чији је супстантив ἀπάκι. Ἀπάκι значи димљени свињски бут. А ἀπακᾶς би према томе био онај који припрема или продаје ово месо.

Ова етимологија, иако није никада била предложена од других, треба да буде сагледана као поуздана, јер ни име ни завршетак *ас* не могу имати други смисао.[11]

И поред ових позитивних индикација о пореклу нашег сликара, вратимо се Апакиним иконама које представљају саме за себе, чини нам се, најсигурнији извор о сликару, указујући на његова уметничка схватања, време и средину из које је поникао.

У својој импозантној књизи о иконама цркве светог Ђорђа Грчког у Венецији, М. Хадзидакис, сумирајући резултате досадашњих истраживања о грчким сликарима икона из ове богате колекције, ставља Јована Апаку у доба цветања (1571—1640), али га сврстава међу сликаре формиране ван Крита. Цитира мишљење Велудоса, који Апаку распоређује између сликара Ђорђа Клотзаса и Емануела Занфурнариса, али га не помиње међу свештеницима грчке цркве. Хадзидакис закључује да о њему нема никаквих других података — не доводећи у везу са њим име Јована Апаке које се јавља у Кандији 1571 (Марас, Мертциос) и кога Хадзидакис, мада то Мертциос не каже, помиње као свештеника.[12]

Доба процвата Братства Грка одговара периоду украшавања нове цркве. Два историјска догађаја обележавају почетак и крај овога периода, а то су победа хришћана код Лепанта (1571) и почетак кандијског рата (1645—1669). У току ових година Братство Грка окупљених око цркве светог Ђорђа у Венецији показује велик напредак. Издашним прилозима и завештањима веома се увећао фонд старих и нових икона. Занимљиво је, да је у часу највећих напора приликом изградње цркве светог Ђорђа, председник братства (Gastaldo) био Србин *»Dionisio de la Vecchia de la nation Serva«* (Mariegola, односно књига Статута Братства, године 1536, стр. 23r, olim 18)[13].

У личности председника Братства — Gastaldo Dionisio della Vecchia — препознајемо војводу Бо-

---

[11] За реч „ἀπάκι" упућујемо на чланак у „Ἱστορικὸν Λεξικὸν" Академије у Атини, т. 2, Атина 1939, стр. 334. Према овоме угледном речнику, реч произилази из средњевековног супстантива „ἀπάκιον" и има два значења: а) — опште значење — део људског тела око бубрега; б) — посебно значење које се среће само на Криту — сушено месо, специјално свињско. Исто објашњење налази се и у делу *Г. Пангалоса*, Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος τῆς Κρήτης, т. 2, Атина 1959, стр. 134. Пангалос приписује речи „ἀπάκι" два значења: а) месо око бубрега и посебно усољено свињско месо и б) месо димљено на огњишту. Ово се односи само на острво Крит, будући да је дело Пангалоса посвећено детаљном испитивању критског дијалекта.

[12]. M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, pp. 105—106.

[13]. S. Antoniadis, Préface, M. Chatzidakis, Inônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collectin de l'Institut, p. XVIII.

5. Јован Апака, Икона Јована Претече, *Крупа*

жидара Вуковића, Подгоричанина, оснивача прве српске штампарије у Венецији[14]. Овај податак, који смо открили управо за време нашег трагања за Апакиним делима сачуваним у Братству Грка у Венецији, овде први пут објављен, предмет је једне посебне студије која је у току.

Божидар Вуковић је и приложник једне значајне иконе, Тајне вечере, која још увек краси архитрав над царским дверима иконостаса цркве светог Ђорђа грчког у Венецији[15].

Графике које украшавају књиге које је Божидар Вуковић штампао у Венецији почетком XVI века одиграле су важну улогу у преношењу поствизантијских утицаја на позну српску уметност[16].

Тако су у Светом Ђорђу Грчком у Венецији збратимљени Грци и Срби, делећи судбину ропства под Турцима, настојали да наставе уметничке традиције неговане у својој земљи, у окриљу Млетачке Републике, која је, упркос противљењу Латина, показала толеранцију и широкогрудост према православним избеглицама.

Чувени грчки сликар Михаило Дамаскинос позван је са Крита да украси нову цркву, у чему га потом следи читав низ сликара. Веома познати уметници као Ђорђе Клотзас, Емануел Лампардос, Емануел Занфурнарис и Јован Апака изгледа да нису сарађивали на украшавању цркве својим сликама. Знамо са друге стране да иконе потписане од Занфурнариса и Апаке које припадају колекцији потичу из каснијих завештања[17].

У архивама Братства о Апаки односно његовом боравку и раду у Венецији није до сада нађено никаквог трага. То је необично, с обзиром на то да се у колекцији налазе његова потписана дела, поред још неколико несигнираних која му се са сигурношћу могу приписати. Ова чињеница мање изненађује када се зна да у архивама Братства исто тако ништа није забележено о Ђорђу Клотзасу, виртуозном минијатуристи, који је од свих грчких сликара са највише афинитета прихватио италијански маниризам, веома успешно стварајући свој посебан стил. Клотзас се сматра за савременика и достојног настављача дела Михаила Дамаскиноса до почетка XVII века, времена када настаје међу грчким сликарима реакција против његових новаторских идеја. У колекцији Братства има неколико Клотзасових ремек-дела. Ништа мање познат, сликар Емануел Лампардос није такође забележен у архивама Братства Грка у Венецији.

Код овако оскудних података о сликару Апаки, знајући само за његове три мале, сигниране иконе (две у Венецији и једну у манастиру Лаври на Атосу), природно је што га је Хадзидакис сагледао као минијатуристу који веома инвентивно слика оригиналне иконографске композиције, док га у стилском погледу сматра мање талентованим Клотзасовим следбеником. Сви остали закључци произишли из ових запажања, изражени посредно и са доста опрезности услед заиста минималних података, после откривања Апакиних престоних икона у манастиру Крупи изгледају неодрживи. Одређивање времена у којем је деловао Јован Апака учињено је на основу стилских особина његовог сликарства, што је несумњиво поуздан извор за доброг познаваоца. Новооткривене иконе из Крупе, и оне које му се на основу поређења са њима могу приписати, само потврђују исправност Хадзидакисовог датирања.

Четири велике престоне иконе иконостаса манастира Крупе, *Богородица Одигитрија, Христос Цар славе и Велики Архијереј, св. Јован Претеча и Арханђел Михаило* (сл. 1, 2, 3, 4 и 5), показују да је њихов мајстор био изразити византијски сликар и да је његова уметност остала верна византијским традицијама не само у иконографији, него изнад свега у стилу. Судећи према иконама из Крупе, Апакино сликарство карактерише монументална форма, равнотежа композиције у оквиру које се развија миран ритмичан покрет, пластичност облика јасних контура и, најзад, одређена палета боја префињене гаме, сложена у строгу хармонију. Свечана симетрија четири до појаса насликане волуминозне фигуре светитеља, чија

[14]. Ј. Тадић, Тестаминти Божидара Вуковића, српског штампара XVI века, „Зборник Филозофског факултета", Београд 1968, стр. 337—360.

[15]. S. Antoniadis, Préface, pp. XVIII, XXXIII, XL, Будући да је дародавац ставио на икону своје право име Божидар Вуковић а не Дионизио дела Векиа (Dionisio della Vecchia) госпођа Антонијадис је веровала да се ради о две различите особе; M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, pp. 19, 20, 52, pl. 5.

[16]. Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVIII века (Die Graphik der serbischen Drucke von XV bis XVIII Jahrhundert), Београд 1958, стр. 117—151.

[17]. M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, p. 47.

тела обавија зналачки изведена одећа карактеристичних набора, начин моделовања и примењена сликарска техника, упућују на критског сликара поученог на искуствима позне уметности Палеолога.

Све четири престоне иконе оковане су сребром у току XVIII века у Венецији[18]. Сребрни окови су прецизан златарски рад. Они још и данас прекривају иконе, остављајући видљиве само ликове светитеља. Окови потпуно репродукују покривени део икона доследно следећи цртеж и пластичност облика. Иконе Христа, Јована Претече и арханђела Михаила окивао је исти мајстор, док је икону Богородице Одигитрије сребром прекрила рука вештијег златара. Богородичина икона је нарочито поштована у Крупи, јер је црква њој посвећена, а икона се сматра чудотворном, те је вероватно при поруџбини окова захтевано да се истакне брижљивијом обрадом.

6. Јован Апака, арханђел Михаило, *детаљ, Крупа*

7. Јован Апака, Икона Св. Катарине, *Скрадин (непотписана)*

Према стању очуваности икона, које од свога настанка (прелазне деценије из XVI у XVII век) до данас нису ничим измењене, тј. нису претрпеле никакву интервенцију у циљу обнављања или поновног позлаћивања — што је иначе био чест случај са грчким иконама у Венецији а и другде, може се закључити да су оне стајале на иконостасу око сто педесет година пре окивања сребром.

На овај закључак упућују патина и наслаге прљавштине, настале углавном на рукама светитеља услед целивања. Како је Богородичина икона, иако највише поштована па према томе свакако и целивана, знатно чистија од осталих, намеће се мисао да је она морала бити пре осталих прекривена сребром. Било би сасвим разумљиво да су крупски приложници, у жељи да чудотворну икону заодену скупоценим сребрним рухом, прво њу обложили сребром. То објашњава и лепши и прецизнији златарски рад окова ове иконе.

---

[18]. Записи и натписи, 3299; А. Сковран, Уметнички споменици манастира Крупе (Споменица 1317—1967), Београд 1968, стр. 41.

а) *Богородица Одигитрија* (сл. 1 и 2).

Платно на древету, величина 100×71 см, сликано темпером на златној позадини.

Богородица (МР. ΘΥ Й ОΔΙΓΙΤΡΙΑ) је приказана до појаса са малим Христом на левој руци. Одевена је у плаву хаљину од које се види десни део рукава са окер наруквицом сликаном златом, носи плаву грчку капу, преко које је тамноцрвени мафорион. Окер траке украшене златом оивичавају мафорион. На рамену и челу су златне звезде. Тамноцрвена боја Богородичиног огртача, која преовлађује на слици, оживљена је наборима сликаним црном бојом у удубљенима, док је белом истакнут рељеф тканине.

Мали Христос (ІС · ХС) веома озбиљног израза, одевен је у окер хаљину и окернонаранџасти огртач са позлаћеним осветљеним партијама. Коса му је рића. У левој руци држи бели увијен свитак.

Инкарнати су изведени бледим окером с маслинастим сенкама које према осветљеним деловима прелазе у сивозеленкасту боју. На најосветљенијим партијама облици су истакнути минуциозним моделеом белих линија. Црвена боја је употребљена у цртежу очних капака, носа и на уснама. Натписи су рађени цинобером.

Мали медаљони у горњим угловима иконе, са минијатурним попрсјима арханђела Михаила (М) и Гаврила (Г), сликани су чистом, јаркоцрвеном бојом. Анђели, у ставу обожавања испружених прекривених руку, одевени су у пурпурне хаљине које се на осветљеним партијама преливају у плавосиво. Крила су им мрка, исликана златом.

Богородица Одигитрија припада типу који је утврђен већ у XIII и XIV веку. Моделујући наборе мафориона који обавија снажну фигуру Богородице, сликар је у духу старих решења извео асиметричан пад позлаћеног руба који уоквирује лепи и строги лик Богородице. Начин на који се укрштају ивице огртача испод врата карактерише, поред осталог, овај тип Богородице. Међу распрострањеним иконама ове врсте у Цариграду, на Светој Гори, Синају и другде, доста их је било и

8. J… Ик… Ца… два… *Ве…* *(н…*

у Охриду[19], а грчки сликар Михаило Дамаскинос насликао је такође једну, која се налази у колекцији Братства Грка у Венецији. По мишљењу М. Хадзидакиса, ова Дамаскиносова Богородица Одигитрија инспирисана је једном знатно старијом (XIV—XV век) званом „Крипти" у истој колекцији[20].

Концепција наше иконе, у општем ритмичком повезивању маса, међусобном односу двеју фигура, па све до поступка при моделовању ликова: сенчења бадемастих очију, дугог танког носа, крај којег се са десне стране редовно спушта карактеристична сенка, начину сликања руку, драперија и најзад минијатурних попрсја анђела у медаљонима — изражава монументалан облик који је у складу са мирном строгошћу Богородичиног лика и става.

б) *Христос Цар славе и Велики Архијереј* (сл. 1 и 3). Платно на дрвету, величина 100×71 см. сликано темпером на позлаћеној подлози.

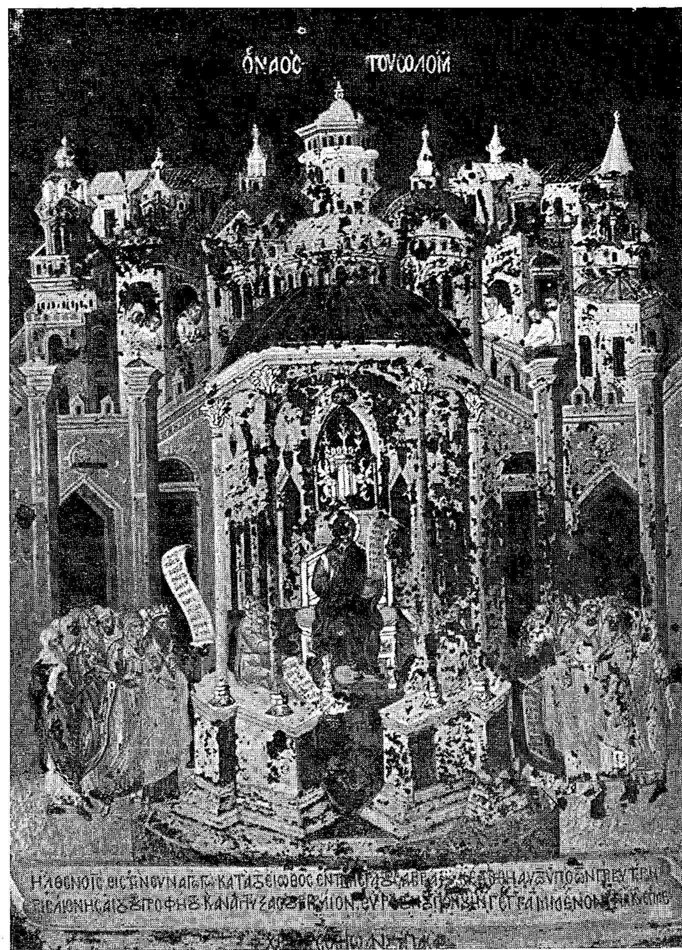
Потпис сликара мајускулним црним словима у доњем левом углу: + ΧΕΙΡ ΙΕΡΕΩΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΑΠΑΚΑ (= Рука јереја Јована Апаке).

Христос као Цар славе и Велики Архијереј (IC̃ · XC̃ · ŎΒΑCΙΛΕΥΣ ΤωΝ ΒΑCΙΛΕΥΟΝΥωΙ ΚΑΙ—ΜΈ ΓΑC · 'ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ) приказан је до појаса, стојећи. Десном руком благосиља а левом држи отворено јеванђеље. На левој страни пише: Ἡ βασιλεία ἡ ἐμὴ οὐκ ἔστιν ἐκ τοῦ κόσμου τούτου· εἰ ἐκ τοῦ κόσμου τούτου. . (Јован XVIII, 36), а на десној: Λάβετε φάγετε τοῦτό μού ἐςτι τὸ σῶμα τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν (Матеј XXVI, 26; према I посланици Павловој

[19]. P. A. Underwood, Notes on the work of the Byzantine Institute in Istambul 1955—1956, Dumb. O. P., t. XII (1958), fig. 17; G. Sotiriou, Sinai I, pl. 192; Felicetti — Libenfels, Geschichte der byzantinischen Inkonomalerei, Olten—Lausanne 1956, taf. 88a, 89a; Б. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд, 1961, т. IV, стр. 77.

[20]. M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, pp. 11—13, 55—56, pl. 3, 19.

8. Јован Апака, Икона Христа Цара Славе са два донатора, *Венеција (непотписана)*



9. Јован Апака, Икона на шкриљцу, Соломонов храм, *Колекција Хеленистичког Института у Венецији*

Коринћанима 11, 24 и литургији св. Јована Златоустог). Овај текст, који се односи на двоструку природу Христову, исписан је црним мајускулним словима.

Христос Спаситељ, фронтално постављен, носи одело архијереја и царску круну. Одевен је у белу архијерејску одежду: бели полиставрион са плавим гамама и белим крстовима преко којих су светлим окером сликани набори, не реметећи облик крстова, са нашивцима и наруквицама окернонаранџасте боје украшеним златом, бисерима и драгим камењем. Светлосиви омофор има златне крстове осенчене тамноцрвеном. Јеванђеље има цинобер рубове и позлаћену копчу корица. Богато украшена царска круна са перпендулијама је окернонаранџасте боје са златним орнаментима, бисером и разнобојним драгим камењем. Са обе стране Христове главе су два црвена диска са монограмима исписаним златним словима — IC. XC.

Инкарнат је рађен по истом поступку као на претходној икони Богородице, но услед интензивнијег моделовања, мање истанчаног, долази до јачих контраста, што даје лицу снажнију изразитост. Осветљене партије лица су извучене нешто дебљим белим линијама, док контраст тамних површина појачавају мрка брада и бркови.

Тип Христа у одећи великог архијереја са царском митром потиче из композиције која представља Небеску литургију, и среће се још у доба Палеолога[21]. Оваква Христова представа, када он,

[21] J. Stefanescou, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, „Annuaire de l'Inst. de Phil. et d'Hist. Orientalles", Bruxelles, t. III (1935), p. 448, pl. 80. *Millet*, Mistra, pl. 113, 1—2; 114, 1; 132, 2; *N. Drandakis*, Τοιχογραφίαι ναίσκκων τοῦ Μυστρᾶ „Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδριου", τ. 1, Atene, 1955, p. 174.

седи на престолу, везује се за композицију Деизиса[22]. У поствизантијској епохи међутим, најчешће је Христос архијереј представљен у попрсју. Христа као цара славе и Великог архијереја сликали су, сви велики сликари поствизантијског периода: Михаило Дамаскинос[23], Емануел Лампарос[24], Петар Лампардос[25], Виктор[26], Емануел Цанес[27], Дионизије из Фурне[28] и други.

Занимљиво је напоменути да српски сликар Георгије Митрофановић, који је, као што смо већ рекли, био под утицајем критске уметности, следи грчке иконографе у сликању овога типа Христа. Он је насликао на источном зиду припрате манастира Мораче, вероватно 1617. године велику фреску Христа Цара славе и Великог Архијереја на престолу, сигнираног: Ц҃рь црьствꙋющи и҃ г҃ь господствующи и҃ в҃ѣлїкы 'архиереи' · — текст на јеванђељу: прїидете бл҃свни ѿ҃ца моего наследоуите · оуготованое вам ц҃рство небесное ѿ҃д сложенїа мирꙋ:· ≈ (Матеј, XXV, 34)[29]. Иконографски тип Христа архијереја врло је чест у поствизантијској уметности, али његов прототип је старији, потиче из времена Палеолога.

Што се тиче облика лица Христовог на нашој икони и продуховљености лика, поред извесне сличности са некима од горепоменутих икона (Дамаскиноса, Е. Лампардоса, Виктора), она веома подсећа на једну старију византијску икону с почетка XIV века — Христа Психосостис из цркве Богородице Перивлептос у Охриду[30]. Ово указује на постојање једног заједничког старијег прототипа.

Апакине престоне иконе Богородице и Христа из Крупе, поред свих већ поменутих иконографских паралела, имају најближе стилске узоре у двема престоним иконама са иконостаса у манастиру Лаври на Светој Гори, које М. Хаџидакис с правом приписује критском сликару монаху Теофану.[31]

в) *Св. Јован Претеча* (сл. 1 и 5).

Платно на древету, величина 100 × 71 см, сликано темпером на позлаћеној подлози.

Попрсје св. Јована Претече са крилима (Ο ῞ΑΓΙ(ΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ) насликано је фронтално. Он десном руком, коју држи ниско на прсима, као да благосиља, док у левој држи полуразвијен свитак са текстом: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕΗ . . ΚΕΓΑΡ Η ΒΑCΙΛΕΙΑΣ. . ΟΥΡΑΝωΝ. (Матеј, III, 2) и дуги мрки штап на чијем је врху златни крст. Обучен је у плаву одећу од камиље

10. Јован Апака, Икона на шкриљцу, Страшни суд, *Колекција Хеленистичког Института у Венецији*

длаке преко које је маслинастоокерни огртач. Велика крила су мрка, исликана златом, са светлозеленим перјем са доње стране. Густа коврџава коса и брада су му мрке.

Снажно моделовање мишића лица, посебно истакнутих јагодица, испод којих се брада стапа у маслинастомрку сенку, приказује нешто другачији сликарски поступак којим је остварен лик Јована Претече, веома строгог израза. Код инкарната, базираног иначе на истим бојама којима је сликан и на осталим престоним иконама, оштрији је контраст тамног и светлог.

Начин сликања одеће од камиље длаке, њеног пластичног извођења и диференцирања од крила, праменова косе расутих по раменима и драперије огртача, показује велики смисао мајстора за реализовање различите материје. Са колористичког гледишта ови лепо сликани детаљи представљају доминанту у низу златноокерних тонова

[22] G. Millet, La dalmatique du Vatican, Paris 1945, p. 29; *S. Pelekanidis*, Kastoria I, Solun 1953, str. 150, 168, 186; *A. Xyngopoulos*, Σχεδίασμα ἱστορίασ τῦς θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Αλωσιν, ᾿Αθῆναι 1957.

[23] Ikona No 1570 iz nove sale Vizantijskog muzeja u Atini, *G. Sotiriou*, ἱΟδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ᾿Αθηνῶν, Atina 1956, str. 30 (nazvana ikona Pantokratora) i ikona No 212 iz kolekcije Λοβέρσου (katalog str. 34)sa potpisom Damaskinosa, u koji sumnja M. Hadžidakis.

[24] Икона Христа Цара славе и Великог Архијереја у колекцији Иље Најферта (Минхен), по типу је идентична икони Јована Апаке у Крупи.

[25] А. Xyngopoulos, Κατάλογος των εἰκόνων (Μουσείον Μπενάκη), Атина 1936, таб. 15. бр. 19 и стр. 33.

[26] G. Mihailidis, Μιά ἐνκλησιὰ στην Πάρο, (Атина) 1951, стр. 9—10, сл. 4.

[27] N. Drandakis, ῾Ο ᾿Εμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκονων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετία, Атина 1962, стр. 94—99, таб. 37.

[28] А. Xyngopoulos, Τέσσρες φορηταὶ εἰκόνες τοῦ Διονυσίου. „῾Ελληνικά", т. 10 (1937—1938), стр. 273—174, сл. 1, Дионизије из Фурне на икони Христа Цара славе и Великог архијереја исписује текст на јеванђељу „῾Εγώ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς..." (Јован, 10, 11) уместо уобичајеног текста на иконама овога типа, који се односи на двоструку природу Христову (Јован XVIII. 36 и Матеј XVI. 26). Он и у своме приручнику каже да, када се представља Христос архијереј, треба на јеванђељу написати „᾿Εγώ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλός ο ποιμὴν ο καλὸς τὴν φυχὴν αὐτοῦ τίθησιν ὑπὲρ τῶν προβάτων" (Дионизије из Фурне, ᾿Ερμηνεια τῆς ζωτγραφικῆς τέχνης, издање А. Паподопулос-Керамеус, С. Петербург 1909, стр. 228).

[29]. А. Сковран, Фреске XVII века из цркве св. Димитрија из Пећи и портрет патријарха Јована, Старине Косова и Метохије, књига IV—V, Приштина 1971, стр. 334. Овај податак, који се успут објављује, указује на инвентивност нашег мајстора Георгија, који, слдећи овај, у Грчкој веома распрострањен тип Христа, сам ствара неку врсту синтезе представе Христа Цара славе и великог Архијереја и Христа Пантократора. На то упућује како сигнатура тако и текст исписан на јеванђељу који одступа од уобичајеног на иконама Христа Цара славе и Великог архијереја.

[30]. Felicet—Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Kunst, Olten—Lausanne 1956; t. 92; О. Бихаљи—Мерин, Фреске и иконе, Београд 1960, т. 74; В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, стр. 84, т. XXII.

[31]. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, Dumbarton Oaks Papers, 23—24, Washington 1969 — 1970, 324, 325, fig. 44, 45.

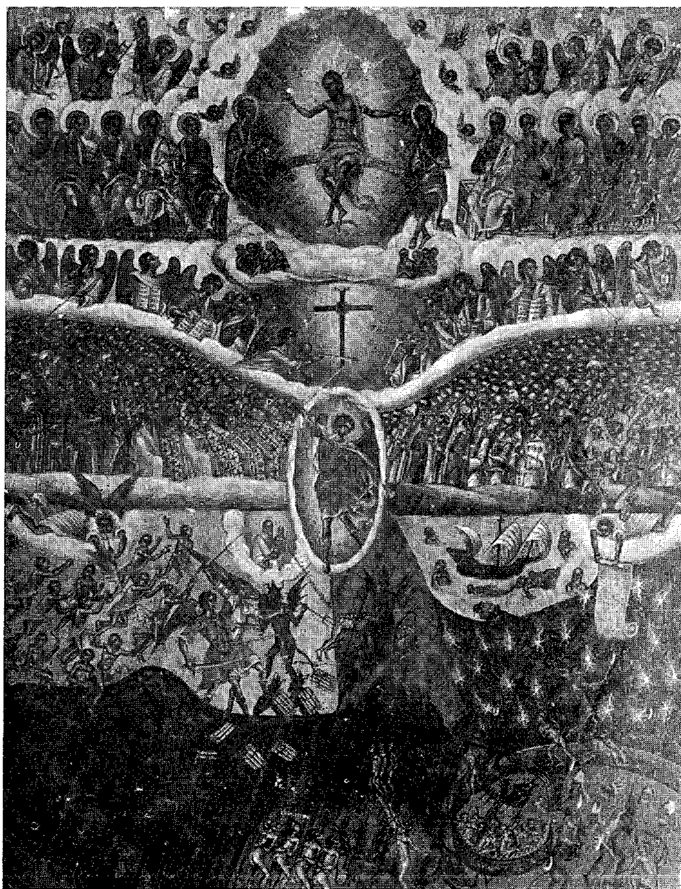
који прекривају осталу површину иконе. Исто тако руменило сочних усана даје акценат лицу, и то на рубу светлих и тамних површина.

Иконографски тип којем припада Јован Претеча са наше иконе прихваћен је врло рано у византијској уметности.

г) *Арханђел Михаило* (сл. 1, 4 и 6).

Платно на дрвету, величина 100 × 71 см, сликано темпером на позлаћеној подлози.

Попрсје арханђела Михаила (Ο ΑΡ(ΧΑΓΓΕΛΟΣ) ΜΙΧΑΗΛ) насликано је у фронталном ставу. Арханђел је представљен са исуканим мачем златне дршке у десној руци, док у левој држи црвене корице мача са црним тракама. Одевен је у јаркоцрвену тунику, сликану цинобером, мрки позлаћени оклоп са плавим апликацијама и океркрвенкасти плашт. Крила су му мрка, златом исцртана, са светлозеленим перјем с доње стране. Коса му је мрка, повезана плавом траком.



11. Георгиос Маргезинос, Икона Страшног суда, *Скрадин*

Лице и руке имају маслинастозелене сенке, са зеленкастим и океером осветљеним деловима и са белим линијама на најосетљивијим партијама. Цинобером су сликане усне и очни капци. Младо, обло лице арханђела Михаила изведено је на мајстору својствен начин. На потпуно фронтално датом лику веома озбиљног, скоро строгог израза, зракасто распоређеним белим линијама означене су осветљене партије лица. Сенчења око очију, дугог уског носа, усана и браде, прати за мајстора врло карактеристична, вертикално спуштена сенка десно поред носа. Живе интензивне боје чистих тонова, које је сликар употребио на овој икони, приказују га као изврсног колористу. Док један минуциозно изведен детаљ у гризају — глава дечака на плавој апликацији оклопа, подсећа на Апаку познатог као минијатуристу. (ликови у медаљонима поред осталог украшавају богато рашчлањену архитектуру Соломоновог храма, сл. 9).

Четири престоне иконе у манастиру Крупи кроз ликове светитеља различитих физиономија и снажне фигуре монументалних облика, омогућавају нам сагледање једног до сада непознатог начина сликања Јована Апаке. Оне су насликане у духу најбољих традиција византијског сликарства — задивљују монументалношћу композиције, озбиљношћу израза и достојанственошћу држања и покрета представљених светитеља, посебно префињеним колоритом и мајсторством сликарског извођења. Анализирајући их, долазимо до закључка да на њима нема никаквих трагова италијанског утицаја и да је Јован Апака био већ формиран сликар када је са Крита дошао у Венецију. Иако као потврду Апакиног боравка у Венецији засада немамо ништа осим његових икона сачуваних у колекцији грчког Института (што је био чест случај и са другим познатим грчким сликарима који се не помињу у актима архива Братства, а што се може објаснити чињеницом да су све иконе поручене од појединаца остале незабележене у књигама архива), по њима и још неким иконама у овој колекцији које се Апаки могу приписати, као и иконама из Крупе, сада можемо сасвим сигурно рећи да је сликар боравио у Венецији.

Захваљујући могућности поређења, која сада постоји на темељу крупских икона, по нашем данашњем знању сликару Апаки припада још једна икона у северној Далмацији. То је тондо свете Катарине из српске православне цркве у Скрадину (сл. 7, величине R = 40 см). Ова до сада неатрибуирана икона, тачно је датирана у прелазне деценије из XVI у XVII век[32], доба делања сликара Јована Апаке.

Истоветност сликарског поступка при сликању иконе свете Катарине са оним на престоним иконама у манастиру Крупи особито је видљива на икони арханђела Михаила: употребљене боје, начин моделовања лица, при чему се идентично осветљење партије акцентују мрежом танких белих линија зракасто распоређених око очију и на одговарајући начин на челу, носу и око усана, са карактеристичном вертикалном сенком спуштеном од десног ока дуж носа. Сликар на овај начин разбија монотонију симетрије лица. Цинобером извлачи црте на очним капцима, као и усне које слика истом бојом. Озбиљан израз лепо сликаног лика светице, на чему сликар изгледа инсистира сликајући свечана попрсја снажних фигура са раменима која се заобљено спуштају, сасвим је у духу Апакиног сликарства. Дуктус цинобером исписаних слова сигнатуре (Η 'ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ) исти је као на крупским иконама. Сликар је одабрао тондо за облик своје иконе, као што су то чинили и неки његови претходници инспирисани ренесансним обликом, као на пример Еуфросинос, сликар округле иконе са попрсјима апостола Петра и Павла која се налази у Топлој у Боки Которској.

Насупрот изразито калиграфској обради при моделовању ликова свете Катарине и арханђела Михаила, прожетој извесном крутошћу и хладним академизмом, у остваривању лика Јована Претече Апака је, мада задржавајући свој свечани озбиљни стил, показао вештину разбијања уједначених празних површина снажним моделовањем рашчлањених волумена маса (сл. 5). Начин сликања наглашених јагодица, сенчења очију и подочњака, моделовање осветљених партија лица што израњају из маслинастоокер сенке у коју се

[32]. В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, стр. 110—111, т. LXXVIII.

утапају и праменови браде, открива неслућене могућности нашег мајстора. Сликарски поступак при остварењу ове иконе из Крупе веома подсећа на икону *светог Атанасија* у колекцији Института у Венецији, која је до сада била приписивана сликару Михаилу Дамаскиносу[33]. Поред велике сличности у обради инкарната, посебно осветљених партија лица и руку, изразита је сродност у начину сликања праменова седе браде светитеља и Претечине плавосиве одеће од камиље длаке. Чињеница је, да је икона светог Атанасија сликана много мекше, особито драперија полиставриона, но упркос овој околности, склони смо да у овој икони видимо један зрелији Апакин рад.

Исто тако на основу поређења заснованих на крупским иконама, верујемо да се у колекцији Института у Венецији сликару Апаки може приписати икона *Христос Цар славе и Велики Архијереј на престолу са два донатора* (сл. 8), рад непознатог мајстора, датиран у 1600 годину[34] који је, судећи по присуству донатора са сином, доста реалистично изведеним у одећи тога доба, како клече у доњем десном углу пред Христом на престолу, свакако био сликан у Венецији. Ова икона мањег формата (56×44 см), рађена је веома брижљиво, са много тананости у постизању меког моделовања без интензивних осветљења. Види се да је сликар, угађајући жељи поручиоца, на овој икони доста радио, при чему је уз сву изузетност случаја остао веран својим особинама. Поред сличности сликарског извођења, и текст на јеванђељу исписан је истим дуктусом слова.

Поред већ познатих малих потписаних икона из колекције, сликаних на шкрињцу — *Соломоновог храма* и *Страшног суда*, (сл. 9 и 10) судећи по стилским особинама, могла би се Апаки приписати и икона *Обрезивања*[35].

Апакина икона Страшног суда (сл. 10) има изузетан значај зато што је послужила као узор многим сликарима тога времена међу којима треба, као директно инспирисану Апакином, навести Маргезиносову икону Страшног суда из православне цркве у Скрадину (сл. 11)[36].

Наша намера није да сада разматрамо општа питања Апакине уметности, успостављање комплетне листе његових дела, његове везе са сликарима савременицима, угледање на старије мајсторе и утицај на млађе уметнике, утолико пре, што је у овоме часу услед недовољних података то немогуће учинити.

Овом приликом ограничићемо се на то да истакнемо чињенице које нам изгледају битне: са откривањем досада непознатих великих потписаних икона Јована Апаке у Крупи и икона у ризницама грчких и српских цркава које му се већ сада на основу аналогних испитивања могу са сигурношћу приписати, могуће је закључити да је он био плодан сликар који се са успехом огледао како у до сада познатој минијатурној портативној икони, тако и у монументалној форми у којој је остварио своја најбоља дела. Образован на Криту у духу старе византијске уметности, он је у Венецију дошао свакако као већ зрео сликар. Идејна и стилска привржeност византијском сликарству није га спречила да у нека своја дела унесе извесне нове елементе из западњачких гравира, као што је био случај са иконом *Скидање с крста* у

---

33. M. Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, pp. 56—57, pl. 26.

34. Ibidem, p. 110, n. 85 pl. 55.

35. Ibidem, pp. 106, 107. pl. 53 (80/79), 97—98, pl. 48 (65, приписана од Хаџидакиса Емануелу Занфурнарису).

36. В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, стр. 113—114, т. LXXXIV.

Лаври, рађеној према гравири Маркантонија Рајмондија. Узимајући у овом случају већу слободу у односу на правила византијске иконографије, Апака малим иконографским променама ствара нову синтезу, која остајући верна основним принципима догме и византијске естетике не смета ортодоксним гледаоцима као страна новина.

Гравире Маркантониа Рајмондија као и многе друге италијанске гравире које су допрле у земље Леванта почетком XVI века, инспирисале су и раније неке истакнуте критске сликаре при стварању нових иконографских шема одређених композиција. Поменимо Теофана Крићанина, који је, као и неки његови следбеници попут Апаке, прихватајући од Италијана нове идеје за неколике своје композиције (међу којима врло познату фреску „Покољ витлејемске деце" у Лаври), знао да их прилагоди и потчини православном религиозном осећању[37].

Исти Теофан Крићанин се кроз своје плодно стварање сликајући фреске и иконе осведочио као привржeник класичне византијске форме неговане у XIV веку. Он се често враћа узорима из прошлости, упркос обогаћењима која му дају италијанска сликарска искуства. Тако се и сликајући иконе за манастир Лавру приближава прототипу из епохе Палеолога[38]. За нас су од изузетног значаја Теофанове престоне иконе Богородице Одигитрије и Христа Пантократора, које су стилски и иконографски очевидно надахнуле сликара Апаку, приликом његовог боравка у Лаври и утицале на сликање престоних икона у манастиру Крупи.

Најодважнији међу критским сликарима XVII века били су упућени и сасвим извежбани у западњачкој сликарској уметности[39], најзад потсетимо се да је век раније, славни крићанин Доменико Теотокопуло Ел Греко, који је из родне Кандије понео византијско васпитање, у свом развоју достигао врхунце западне уметности. Најновија, још необјављена открића М. Катапана (M. Cattapan) о постојању 132 млетачка сликара на Криту, између 1300. и 1500. године, која се темеље на архивским документима која пружају ванредно интересантне податке о сликарским уговорима и приликама у којима су радили, чине јаснијим и схватљивијим стилска прожимања и уметничке везе Крита са Западом. Ипак, одбојност верника према свему што не одговара ортодоксним схватањима, као и организован отпор разних удружења и Братства Грка, обавезивао је сликаре икона да остану верни одређеним поступцима негованим у прошлости[40].

---

37. M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die post-byzantinischkretische Malerei, Zeitschrift für Kirshengeschichte, LIX, 1940, 147—161.

38. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, Dumbarton Oaks Papers, 23—24, Washington 1969 — 1970, 324, 325, fig. 44, 45.

39. A. Xyngopoulos, Esquisse d'une histoire de la peinture religieuse après la prise de Constantinople, Athènes, 1957. p. 238, 239, 273.

40. У том погледу карактеристична је одлука донета 1589. од Савета Братства Грка у Венецији. Радило се те године на украшавању цркве св. Ђорђа грчког. Дајући овај посао сликару Јовану Киприосу, Савет одређује, у закључку седнице, да сликар треба да верно представи стил, одећу, лица и изразе „праве грчке уметности". Исте године, за време натечаја отвореног за израду мозаика намењеног апсиди цркве, донета је истоветна одлука. Три конкурента који су приказали макете били су Млечанин Палма Млађи, и Грци Јован Гуласос, калуђер и Тома Ватас. Савет се није колебао да одбије пројекат већ чувеног Млечанина у свом граду и да прихвати рад Ватаса. Палмин стил, било је додато у одлуци „није прилагођен нашој догми". Оно што је Савет желео да види на том месту било је „слика у складу са старим обичајима и побожни карактер грчког стила". (Cf. Constantin Mertzios, Thomas Flanghinis, p. 233).

Уметност Палеолога, никада сасвим заборављена, била је стални извор надахнућа који је давао нове животне сокове грчким сликарима верним традицији. Многи од њих поучени искуствима уметности последњих Палеолога, наставили су после пада Византијског царства плодну иконописачку делатност. То се јасно види током XVI века, између осталих у делима изврсних Теофана, Еуфросиноса и Дамаскиноса, и најзад у прелазним годинама XVI и XVII века, што можемо закључити и по недавно откривеним иконама Јована Апаке у манастиру Крупи.

Каталог дела Јована Апаке моћи ће се у потпуности сачинити само после претраживања његових слика по манастирима и црквама Крита и Свете Горе, где је он, Крићанин, имао сигурно више поруџбина, као и црквама и манастирима оних српских и влашких области које су биле везане за Млетке и упућене на Братство Грка.

У овоме часу можемо извесно рећи да је Апака био конзервативан сликар и да је следио каноне класичног византијског сликарства као и његови претходници Теофан, Еуфросинос и Дамаскинос, уз које он, судећи по лепоти монументалних икона из манастира Крупе, може равноправно да се сврста. Битно је истаћи да му после открића престоних икона у Крупи и нових сазнања о њему, припада значајније место на листи критских сликара но што се то до сада мислило.

Непознато је ко је поручио престоне иконе за манастир Крупу и када су оне тамо биле донете. Рекосмо донете, верујући више да су оне биле поручене код сликара него да их је он радио у Крупи, што такође није искључено. Даља истраживања можда ће расветлити ово питање.

Пошто су калуђери манастира Крупе одржавали блиске везе са Светом Гором а исто тако одлазили и у Венецију, могли су тамо међу критским сликарима срести Јована Апаку, видети његове иконе и поручити их или га позвати у Крупу.

У Венецији, где су се укрштали путеви људи који су долазили из грчких и балканских земаља, а која је представљала уточиште у коме су негована естетска схватања заједничка за православни свет на Балкану тога доба, свакако треба тражити изворе даљих сазнања.

Јуни 1970. *Аника Сковран*

— Рука Јереја Јована Апаке,
сликарев потпис у Крупи (оригинална величина)

UNE OEUVRE INCONUE DU PEINTRE JEAN APAKAS

La découverte de quatre icones monumentales du peintre grec Jean Apakas dans l'église du monastère serbe de Krupa, en Dalmatie septentrionale, nous montre que ce peintre qui nous était connu seulement par son style de miniaturiste révélé dans le petit nombre d'oeuvres conservées, était une personnalité artistique de plus grande allure, plus complète et plus importante.

Les icones principales de l'iconostase de Krupa, représentant la Vierge Odigitria, le Christ Pantocrator, St. Jean le Précurseur et l'Archange Michel (fig. 1, 2, 3, 4. et 5.) et les documents découverts, montrent que leur auteur était un grand peintre crétois de la fin du XVI et du début du XVII siècle et que son art restait fidèle à la tradition byzantine, non seulament par son iconographie, mais avant tout par son style.

Grâce aux nouvelles données fournies par les icones signées de Krupa il convient d'attribuer au peintre Apakas encore une autre icone de la Dalmatie septentrionale représentant la prise du voile de Ste Catherine dans l'église orthodoxe de Skradin (fig. 7.). Nous croyons également, après l'avoir confrontée avec les icones de Krupa que nous pouvons attribuer à Apakas l'icone du Christ Pantocrator et de deux donateurs (fig. 8.) de la collection de l'Institut Hellénique de Venise, oeuvre de peintre inconnu et que Chatzidakis considère devoir dater des environs de 1600. De même il est probable que l'icone de St Athanase de la même collection soit elle aussi une oeuvre tardive d'Apakas. En plus des icones déjà connues et signées peintes sur ardoise telles que le Jugement dernier et le Temple de Salomon, on pourrait aussi attribuer à Apakas une autre icone sur ardoise représenntant la Circonsision. (fig. 9. et 10)

L'icone du Jugement dernier d' Apakas prend une importance particulière du fait qu' elle a servi de modèle a de nombreux peintres de l'époque, parmi lesquels Marghezinos dont le Jugement dernier qui se trouve dans l'église orthodoxe de Skradin en Dalmatie est directement influencé par Apakas. (fig. 10. et. 11).

Pour l'instant il est impossible de savoir qui a commandé les icones principales du monastère de Krupa et la date à laquelle elles y furent apportées ou même exécutées. Des études ultérieures pourront peut-être nous renseigner là-dessus.

On devra sans aucun doute recourir aux sources vénitiennes pour arriver à de nouvelles informations. Car c'est à Venise que se croisaient les chemins qui venaient des territoires grecs et de la péninsule balkanique, et cette ville représentait un refuge culturel dans lequel florissaient les conception esthétiques du monde orthodoxe de l'époque, communes à tous les Balkans.

En ce moment nous pouvons seulement avancer avec certitude qu' Apakas était un peintre conservateur qui s' en tenait aux canons de la peinture byzantine classique comme l'avaient fait ses prédécesseurs Théophane, Eufrosinos et Damaskinos, aux côtés desquels il mérite de se ranger à en juger d'après la beauté des icones monumentales de l'église du monastère de Krupa.

Anika Skovran

Иконостас цркве Светог Николе у Подврху и његов творац

Када се, у току припрема изложбе „Уметност на тлу Југославије од праисторије до данас" за Париз 1971, показало да пивски иконостас првобитно замишљен као репрезентативан експонат не може бити изложен, предложила сам да се уместо њега прикаже иконостас из Подврха. Чинило ми се да ће овај иконостас складних облика и поред камерног утиска који оставља у односу на монументалност пивског — достојно репрезентовати наше дуборезне позлаћене иконостасе XVII века. С друге стране, то је била прилика да се почађавели и црвоточни иконостас из црквице светог Николе у тешко приступачном Подврху очисти и конзервира, те да се испод дебелих наслага чађи сагледа, најзад, и његов иконопис.[1]

Након уклањања непрозирног вела чађи са иконостаса, који ме је доводио у недоумицу приликом испитивања цркве светог Николе и њених драгоцености у време откривања овог споменика, показало се да иконопис, коме је враћен првобитни изглед и свежина колорита, представља изванредно сликарско остварење — достојно веће истакнуте лепоте дуборезног позлаћеног оквира.[2]

Иконостас из Подврха се после чишћења с правом може уврстити у ремек дела старе српске уметности, а сада је са више извесности могуће расправљати и о његовом мајстору.

Црква светог Николе у Подврху, подигнута за време архиепископа пећког Јована 1606 године, мала је манастирска грађевина, живописана 1613/14 руком попа Страхиње из Будимља.[3] Ова минијатурна црквица једноставне спољашности има рашчлањен унутрашњи облик грађевине сажетог уписаног крста са слепим кубетом без тамбура.[4] Фреске Подврха у ликовном и иконографском погледу чине једну целину. Избор и распоред композиција, иконографска и сликарска решења фресака представљају овде Страхињу као искусног зографа, који је, на њему својствен начин, са много маште, нарочито у илустрацијама сцена из живота светог Николе, украсио цркву.[5]

Од живописања цркве до израде дуборезног позлаћеног иконостаса за време јеромонаха игумана Стефана, протекло је дуго времена, читавих пет деценија. Како стоји написано на икони Недреманог ока на иконостасу, овај „кемер" сагра-

1. Чишћење и конзервацију иконостаса из Подврха успешно су извршили у Рестаураторској радионици Републичког Завода за заштиту споменика културе Црне Горе, рестауратори Душан Брајовић, Ђорђе Милановић и Мило Правиловић.

2. А. Сковран, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, Старинар, Нова серија, књига IX—X, Београд 1958—1959, 360—365, сл. 15 и 16.

3. Ibidem, стр. 355—360, сл. 2, 3 и 9.

4. Ibidem, стр. 355—356, сл. 1, 4 и 5.

5. Ibidem, стр. 360—361, сл. 6, 10, 11, 12, 13 и 14.

1. Царске двери и Икона Недреманог ока, *Подврх*

тог

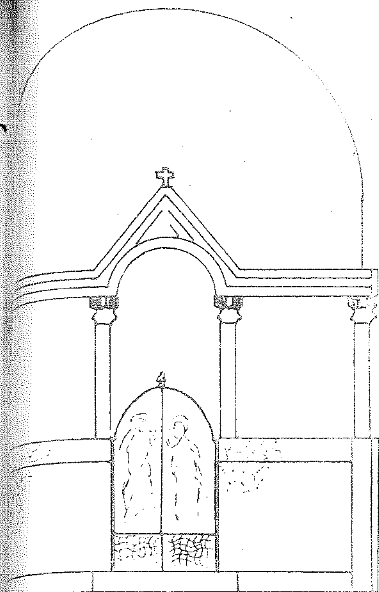
тност
” за
прво-
понат
да се
. Чи-
обли-
одно-
о ре-
коно-
при-
ас из
чном
Д де-
ико-

и са
при-
ених
ника,
прво-
а из-
већ
ира.[2]
ња с
срп-
мо-

нута
оди-
сана
Ова
ости
са-
там-
раф-
спо-
ре-
као
на-
ама
зву.[5]
вног
игу-
вих
Не-
тра-

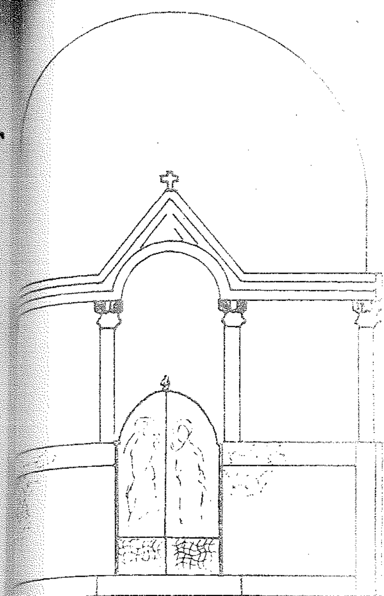
врха
Ре-
рне
вић

Би-
Бео-



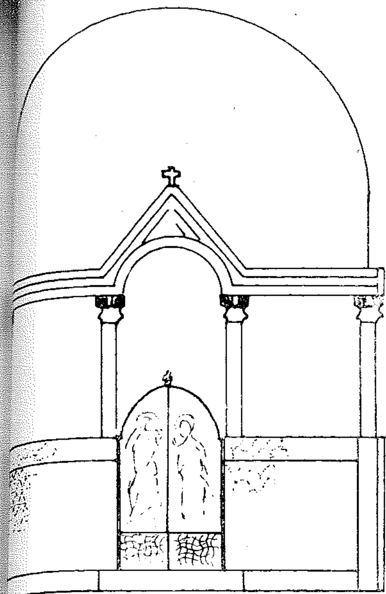
ртеж 2б. Реконструкција аменог иконостаса цркве в. Петра у Бијелом Пољу према арх. Ј. Нешковићу) *а уцртаним дверима из Подврха.*

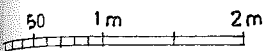
сл. 2. цртеж 2а. Цртеж иконостаса у Подврху *са пројекцијом двери као*

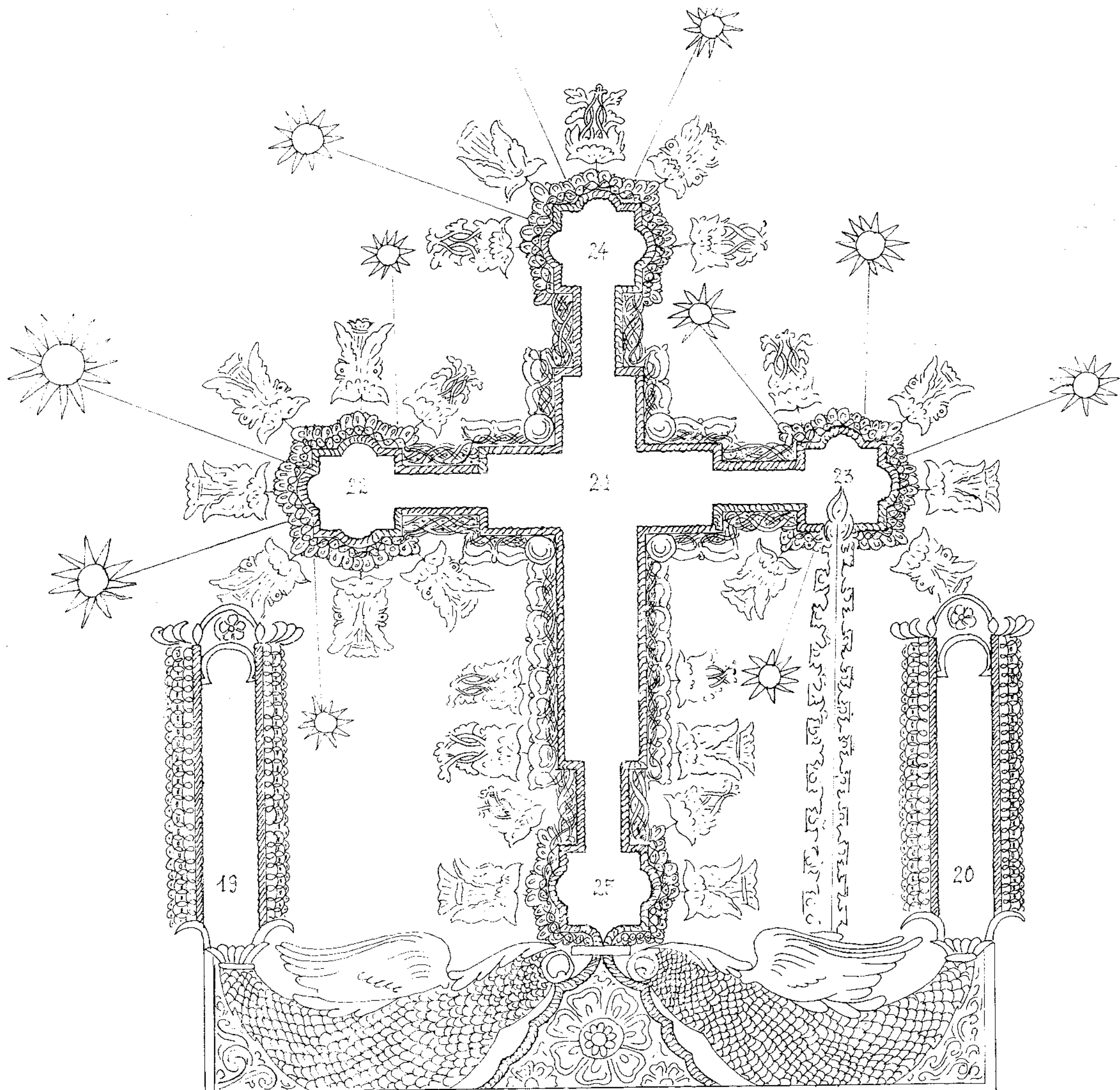


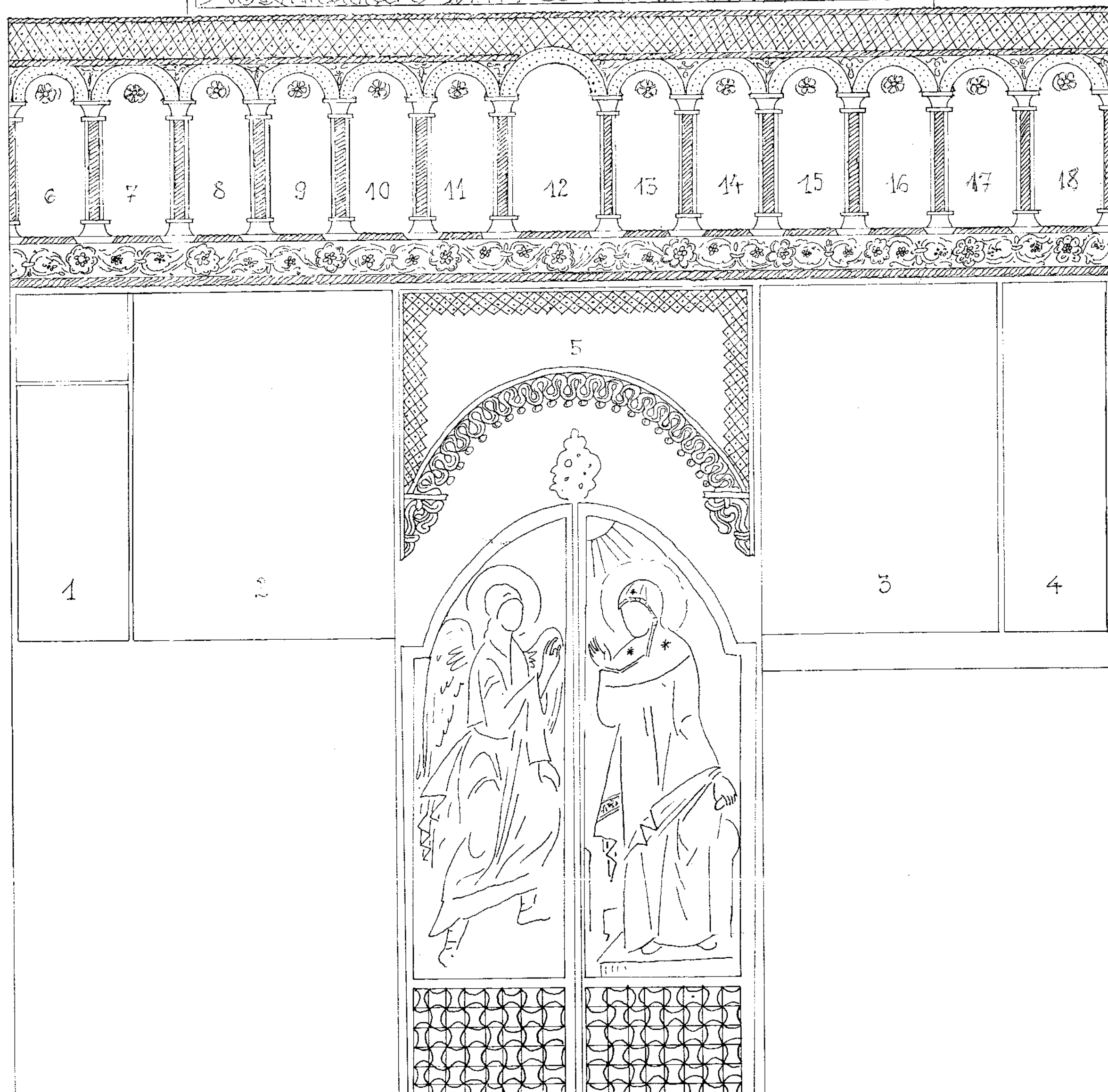
цртеж 2б. Реконструкција каменог иконостаса цркве св. Петра у Бијелом Пољу (према арх. Ј. Нешковићу) *и уцртаним дверима из Подврха.*

... 2. цртеж 2а. Цртеж иконостаса у Подврху *... пројекцијом двери као*




50 1m 2m


24
22
21
23
19
25
20


6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
5
1
2
3
4

ди и пописа јеромонах игуман Стефан 1665. трудом и платом Деспине Пеичинове из Ћићића, . . . : сан камерь | сьгради и пописа | ерьмонахь игоу | мень · стефа | нь · в · з · ρ · о · г · || троудомь | и платою дес | пине пеичино | ве ис ћићића | вь д прост | и ∴ (сл.1)[6]

Иконостас цркве св. Николе у Подврху изграђен је као једна целина и изванредно се уклапа у декоративно решење унутрашњости цркве, чинећи њен најлепши украс (цртеж сл. 2а).

Над мирним површинама доњих партија где двери и престоне иконе са широко сликаним ликовима светитеља на златној подлози делују као база, преко чипкасто оперваженог Недреманог ока изнад царских двери, филигрански обрађене архитравне плоче — темплона са Деизисном композицијом и апостолима у аркадама, развија се, у постепеној градацији богатства орнамената ванредно леп крст, који са бочним иконама стоји на две аждаје и својим китњастим дуборезом чини раскошан завршетак иконостаса.

Већ смо указали на то да се градитељ иконостаса у Подврху при његовом пројектовању као и распореду дубореза и иконописа користио у многоме решењима морачког иконостаса, док елементи резбе понављају украс са иконе св. Саве и Стефана Немање у Морачи.[7] Тако, остављајући необрађене приземне партије, он понавља и изглед доњег дела морачког иконостаса где се налазе старе камене парапетне плоче.

Иконостас из Подврха састављен је из четири дела: царских двери, престоних икона са Недреманим оком изнад царских двери, Деизса са апостолима и Распећа.

Царске двери, врло велике, 130×75×± 3 см., сликане темпером на дасци, изванредно добро очуване, које је приложио монах Атанасије, како бележи запис на њима не наводећи годину њиховог настанка, чине засебну уметничку целину (сл. 1.). При дну левог крила двери, испод фигуре арханђела Гаврила је запис у два реда црним словима са почетним црвеним: сїе двѣри приложї монах аѳанасїе вь да га поменет вь цρстви небеснемь.

На читавој површини двери, попут старијих примера, насликана је сцена Благовести (бл͞говещенїе || в͞це). Крупне стојеће фигуре арханђела Гаврила (аρͯггль гавρиїль) са леве стране и Богородице (м͞ρ · ѳ͞ү) са десне, окренуте једна према другој, сликане на златној позадини, испуњавају цела крила двери које немају никаквог дуборезног украса. Сликар је стављајући арханђела и Богородицу у сасвим предњи план, изоставио архитектуру и тиме још више истакао њихове лепо обликоване фигуре, које се јасно издвајају са златног фона двери оивичених врло дискретно плитким избоченим рамом из истог дрвета (ширине 2 см). Двоструки, у круг укомпоновани дуборезни крст је причвршћен на врху лука левог крила. Преклопа нема, крила се средњом ивицом додирују, док су при дну двери два правоугаона поља — као сокл испод фигура, украшена сликаним преплетним орнаментом црвене, црне и окер боје.

Ореоли арханђела и Богородице украшени су угравираним орнаментом стилизоване палмете.

Арханђел Гаврило је у цинобер хитону оперваженом златом са по две ресе повремено, златним перибрахионом, у плавом химатиону. Он има мрка крила чија су пера извучена црвеним и шрафирана златним. Доња пера су ружичаста. У смеђој коси има плаву траку. Обућа је мрка и црна, златом шрафирана. Под је зелен. Жезло је жуто.

Богородица је у плавој хаљини, окер оковратника оперваженог и шрафираног златом, цинобер ципелама и пурпурно мрком мафориону необичне нијансе, украшеном звездастим орнаментом на челу и раменима, оивиченим златом са по две три ресице на размацима. Драперија мафориона је при дну украшена златном бордуром, изведеном у виду криптограма. Тамно плава грчка капа шрафирана златом види се испод мафориона. Скалом тонова који иду од окера до скоро црних нијанси, моделиран је мафорион одражавајући пластичност облика тела. Богородица има десну руку подигнуту обавијену драперијом тако да се види само шака дугих прстију, а у левој опуштеној низ тело руци, држи вретено са црвеном вуницом. Она стоји на љубичастом супеданеуму испред тамно окер престола шрафираног златом и украшеног стубићима од слоноваче, у прорезу предње странице, са љубичастим седиштем на коме је цинобер јастук.

Инкарнати су обрађени светлијом нијансом маслинастог окера, преко кога су бледо руменим окером врло уједначено, са једва понеким белим акцентом сликана осветљена поља лица наглашено овалног облика, веома мирна и пластично изведена, са изразитим великим тамним очима. Усне су јарко црвене.

Моделовање инкарната као и тешких драперија одеће изведено је широким, сигурним потезима у смењивању светлог и тамног. Пробрани ставови и покрети ових снажних волуминозних фигура не ремете достојанствени мир који зрачи из представљених личности арханђела Гаврила и Богородице.

Голуб, мали, бели, са црвеним кругом нимба, који слеће из плавог сегмента неба према Богородици, изванредно је суптилно насликан. Сигнатуре су изведене цинобером.

Ред престоних икона (цртеж 2а — 1, 2, 3 и 4.) слабије је очуван. После чишћења чађи која је прекривала ликове на овим иконама, показало се да је бојени слој, особито на попрсјима престоних икона Богородице и Христа, веома оштећен. Услед топлоте при сагоревању свећа које су вековима гореле испред њих, боје, у првом реду њихови лазурни завршни наноси, испуцали су и скинули се заједно са чађи. Мада ове иконе нису сачуване у свом првобитном изгледу, сада их је ипак могуће детаљније испитати.

Престоне иконе су судећи по иконопису, величини и начину на који се уклапају у целину, настале истовремено. Све су сликане на златној подлози на дасци чија је површина издубена тако, да по ивицама остаје издигнут руб од 2 до 3 см. ширине и образује рам. Идући с лева на десно, иконе су постављене овим редом:

1. Икона са представом стојеће фигуре св. Георгија и Христа као Анђела Великог Савета који је горе у засебном пољу насликан у попрсју како благосиља, смештена је у издуженом уском простору који остаје између зида и престоне иконе Богородице (75×23×3 см). Светитељ са бисерним венцем на глави, у десној руци држи усправљен исукан мач с плавим балчаком, а у левој мрке корице на којима је златни орнамент и црвена трака. Одевен је у зелену тунику, светло ружичасте чакшире, мрки оклоп на коме су плаве металне апликације. Преко рамена му је преба-

6. Ibidem, стр. 361, 364, сл. 17. Овај податак односи се на израду читавог иконостаса. Нажалост у међувремену нисмо успели ништа више да сазнамо о ктиторки Деспини Пеичиновој.

7. Ibidem, стр. 362.

3. Икона апостола Андреја
из Деизисног чина, детаљ

чен црвени плашт. На ногама су му мрки увијачи. О левом рамену је бели штит.

Анђео Великог Савета (агглъ великаго савета) изнад св. Георгија представљен је са великим смеђим раширеним крилима, како благосиља са обе руке. Одевен је у црвени хитон и смеђи химатион златом оперважен.

На представљеним личностима косе су мрке, а инкарнати су сликани окером са маслинастим сенкама, бледоружичастим образима, док су око очију и на другим осветљеним местима кратким белим линијама изведени акценти светлости. Обрве су извучене са три линије. Цинобером су сликане усне, а има га и на горњим капцима очију. На златном позађу, тачкастим низом са повременим украсом од три убода који образују цакнасту ивицу, назначени су ореоли. Под је зелен. Натписи цинобер.

2. Престона икона Богородице са Христом (прѣчистаа · мти · бжиꙗ · іс · хс), 70×55×±3 см, најслабије је очувана и сликана. Богородица је приказана до појаса с дететом на левој руци. Одевена је у пурпурни мафорион с окерном траком по рубовима украшеном златом, звездама и ресама на рамену. Испод мафориона, на глави јој је плава капа. Десни део рукава доње плаве хаљине који се види, са окер је наруквицом украшеном златом. Мали Христос је у плавом хитону и окер химатиону златом шрафираном. У левој руци му је бели увијен свитак. Инкарнати су неуједначено сачувани. Потсликани су маслинастозеленом и потом моделирани ружичастоокерном и белом. Позадина је златна у горњој половини, зелена при дну. Натпис је цинобер.

3. Престона икона Христа Пантократора са малим попрсјима Богородице и Јована Претече, Деизис, (ис · хс · все | дръжитель · мрѫ · оу · сті · іѡ · прѣдитечь)70×50×±3 см, такође је слабије очувана.

Исус Христос у допојасној представи, десном руком благосиља, левом држи књигу окер корица украшених оковом са бисерима и драгим камењем, црвеног обреза. Обучен је у љубичасти хитон са окерним перибрахионом и плави химатион.

Богородица у попрсју је у плавом хитону и љубичастом мафориону а св. Јован у ружичастом хитону и љубичастом химатиону.

Док је инкарнат Христа Сведржитеља знатно оштећен и види се да је на маслинасто подсликаној подлози моделирано светлим ружичастоокерним тоновима, рекло би се доста тврдо, сачувани ликови Богородице и св. Јована показују знатно мекшу обраду у целини. Исто тако, плава драперија химатиона Христа Сведржитеља са књигом, издваја се не само бољом очуваношћу већ и неупоредиво успелијом сликарском обрадом. Позадина је у горњој половини златна доле зелена. У ореолу, велики лазурно изведен, цинобер крст, као и натписи писани цинобером.

4. Икона св. Јована Претече (сты · іѡ · прьдитеча), 70×24×±3 см, крајња је у реду, опет упола ужа од претходне, као пандан икони св. Ђорђа. Поред црвоточине која је потпуно уништила леву горњу ивицу иконе, љуспање боја је нарочито изражено у пределу попрсја где су и две нагоретине од којих једна иде перко лица, захватајући очи. Икона представља стојећу фигуру св. Јована Претече у полупрофилу окренутог према икони Христа. Издужена фигура св. Јована, укрштених и испружених руку према Христу у одећи од сивоплаве камиље длаке, умотана је у светлозелени огртач који пада у богатим наборима сликаним белом на осветљеним местима. Брада и коса су му мрке. Инкарнат је обрађен бледим окером са маслинастим сенкама и белим дугим линијама у борама лица и врата. Наглашеним моделовањем изражене су истакнуте јабучице испосничког лика, као и издужене танке руке веома дугих лепо сликаних прстију. На уснама је јарко црвена. Код обраде позадине на икони између златне горње површине и уобичајеног тамнозеленог тла, уметнуто је средње, црвено поље, које чини изванредан колористички утисак и топли контраст сивоплавој гами тонова и злату на овој слици. Свакако да је подстрек за овај успели бојени акценат дао црвени плашт св. Ђорђа, односно исто тако црвена површина на бочној икони с леве стране иконостаса.

5. Икона Недремано око (недреманое ѡко) над царским дверима, по ликовној концепцији сасвим се разликује од њих и у односу иконописа и дубореза везује се за горње партије иконостаса (сл. 1. и цртеж 2а — 5.). На издуженој површини ове иконе, тзв. „горњим дверима", пропорције и распоред фигура вешто су прилагођени простору. Млади Христос спава отворених очију и има визију: Богородица и анђео му прилазе, предсказујући будућа страдања.

Опружена фигура младога Христа у плавом хитону и смеђем, златом шрафираном химатиону, на црвеној постељи украшеној златним орнаментима, са два серафима са стране, дата је у цртежу и у боји изванредно добро. Богородица, у плавом хитону и пурпурном мафориону, стоји лево од

еизисни чин
коностаса

еизис са
нама
стола
ра и Павла

узглавља држећи заставицу. Арханђел Гаврило прилази с друге стране, носећи у испруженим рукама, прекривеним ружичастим убрусом, крст са трновим венцем. Анђео је представљен са великим смеђим крилима златом шрафираним, одевен у плави огртач и црвену обућу.

Инкарнати су потсликани маслинастим окером, преко кога је моделовано светлим окером, ружичастом и белом, која је чиста употребљена за акцентовање најосветљенијих партија лица и руку. Косе су смеђе, коврџа изведених тамнијим цртежом. Обе фигуре, које су као и млади Христос рађене на златном позађу, стоје на зеленом пољу на коме је у угловима, белом бојом исписан горе наведени текст о изградњи и сликању „кемера” односно иконостаса, 1665. године.[8]

Икону Недреманог ока уоквирује, у истом дрвету лепо резан позлаћени дуборезни оквир.

8. Пре чишћења ове иконе чинило се да је она дело сликара Радула, Cf. А. Сковран, Црква Св. Николе у Подврху код Бијелог поља, стр. 365. Међутим, после скидања наслага чађи и прљавштине показало се да је она знатно боља од Радулових радова. На истом месту изнето мишљење о грубље сликаним ликовима на Радуловој икони Недреманог ока у Никољцу у односу на икону из Подврха има сада још више разлога.

6. Икона Богородице из *Распећа са иконостаса*

7. Икона Св. Јована *из Распећа са иконостаса*

Дуж горње и бочних страна, иде мрежасти, трочлани преплет, а доња, лучно засведена ивица је украшена орнаментом изведеним у виду везаних копчи. Крајеви овог лука ослањају се на изрезбарене конзоле које стилизованим цветним мотивом завршавају лук.

Иконе Деизиса, односно Деизисног чина, изванредно добро очуваног сл. 2, 3, 4 и 5, цртеж 2а — 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 и 18.), насликане су у низу од 13 поља, издељених колонетама и засведених аркадама тако да образују неку врсту ниша, дајући слици темплона чврсту структуру и свечан изглед. Централна пространа ниша двоструко је шира од осталих а наглашена је и већом висином (сл. 5, цртеж 2а — 12.). У њој је представљена сама Деизисна композиција, скраћена верзија Другог Христовог доласка (іс҃ · х҃с · мр · ѳү · іѡ) Христос Пантократор, у љубичастом хитону са златним перибрахионом и у плавом химатиону, светлих, скоро белих набора, оперваженом златом, насликан је како седи на окер престолу, украшеном редом колонета од слоноваче у прорезу предње странице, са плавим седиштем на коме је

црвени и тамнозелени вретенасти јастук. Испред престола, на зеленом тлу стоји плави супеданеум. Христос чија фигура је двапут крупнија од осталих у низу, доминира сценом. Минијатурна попрсја Богородице у љубичастом мафориону и Јована Претече у ружичастом огртачу, насликана иза наслона Христовог престола, само доприносе том утиску. Христос десном руком благосиља, а левом придржава на скуту отворено јеванђеље, црвеног обреза, на чијим белим страницама је црним исписан текст...

Лево и десно од централне иконе Деизиса, насликано је дванаест апостола како седе на плавим мермерним седиштима окер клупа са наслонима украшеним резбом, нешто ниже постављеним од Христовог престола. Плави супеданеуми окерних ивица постављени су испред свих седишта. Апостоли су приказани овим редом: 6. Апостол Филип (· филиппъ а҃плъ) млад голобрад, представљен је како седи окренут у десно, у зеленом хитону и светлоружичастом химатиону, који се прелива на осветљеним местима у бело, прекрштених ногу и руку у којима на крилу држи бели увијен свитак. 7. Апостол Вартоломеј (· върѳоломеи а҃плъ), је црнокос, кратке браде, седи окренут у десно, обема рукама држећи увијен свитак ослоњен на колено леве ноге. Одевен је у цинобер хитон са златним перибрахионом и плави химатион. 8. Апостол Андреј (андреи · а҃плъ), сл. 3, представљен је како седи окренут у лево, десне руке савијене на прсима а у левој држи увијен свитак којим се ослања на колено. Он је стар седи човек, немирних сивкастих власи и коврџаве браде, одевен у азурноплави хитон и ружичасти химатион који се прелива у бело на осветљеним наборима. 9. Јеванђелиста Марко (· марко еѵ҃глисть), црнокос, проседи, седи окренут у десно. Обучен је у цинобер хитон са златним перибрахионом и азурно плави химатион. На крилу држи књигу корица украшених бисерима и драгим камењем, црвеног обреза. 10. Јеванђелиста Јован (· іѡаннь еѵ҃гьлисть), представљен је како седи окренут удесно, држећи на левом колену затворену књигу украшених корица као и на претходној слици, док десном руком умотаном до шаке у огртач, благосиља. Он је стар седе косе и браде у цинобер хитону и зеленом химатиону са белим осветљеним партијама. 11. Апостол Петар (· петарь а҃плъ), сл. 5, коврџасте седе косе и браде, седи окренут у десно, према Христу Пантократору. Десном руком благосиља, а левом опруженом придржава о колено ослоњен увијен ротулус. Одевен је у азурноплави хитон са окер перибрахионом и окер химатион, богато драпиран као и хитон, са белим пресијавањем материје на осветљеним местима. 13. Апостол Павле (апслъ · павлъ), сл. 5, црномањаст, проседе косе и браде. Седи окренут у лево, држећи десном руком покрај себе затворену књигу, окер корица украшених драгим камењем и бисерима, црвеног обреза, а леву умотану у огртач до шаке испружио је према Христу. Одевен је у зелени хитон и тамно љубичасти химатион. 14. Јеванђелиста Матеј (мтѳеи еѵ҃глисть), сед, коврџасте косе и браде, представљен је како седи окренут у лево, десне подигнуте испружене руке, обнажене скоро до лакта, док левом на крилу придржава затворену књигу корица украшених као на претходној икони. Он је у јарко црвеном хитону, који се на осветљеним местима прелива у светлоплаво, са окер перибрахионом,

шрафираним златом и зеленоплавом богато драпираном химатиону. 15. Јеванђелиста Лука (лоѵка̀ еѵ҃глиѯт·), такође представљен како седи окренут у лево, десном руком придржава затворену књигу украшених корица, на десном колену а леву, умотану у огртач је испружио према Христу. Црномањаст је са тонзуром, обучен у азурно плави хитон видљив само доњом ивицом испод светлоружичастог химатиона са белим преливима. 16. Апостол Симон (симон҃·апл҃ь), седе коврџасте косе и браде, насликан је у живом покрету, руку и ногу окренутих у лево а главе у десно. Обучен је у јаркоцрнени хитон са златним перибрахионом и зеленоплави химатион. На крилу држи смотан ротулус. 17. Апостол Јаков (іаковь·апслъ), млад црне косе и браде, десном руком благосиља а у левој држи смотан ротулус. Насликан је у плавозеленом хитону и цинобер химатиону који скоро потпуно обавија његову фигуру, фронтално постављеног торза а ногу окренутих у лево. 18. Апостол Тома (ѳома·апсль), последњи у низу, насликан је како седи окренут у лево, доле испружене десне руке док у левој држи увијен свитак. Одевен је у окер хитон и зеленоплави химатион који се у осветљеним партијама набора прелива у бело.

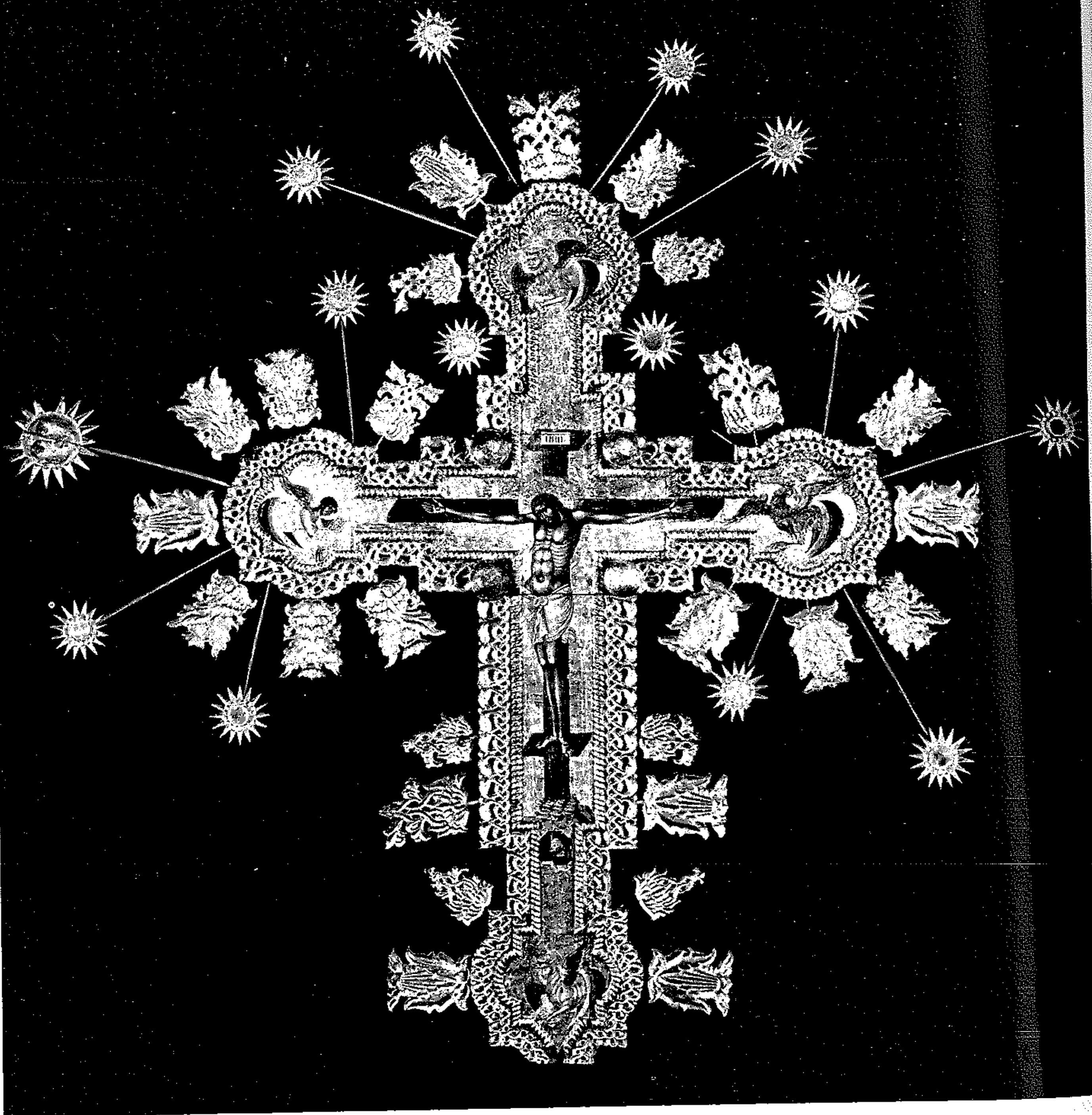
Инкарнати су потсликани маслинастом, преко које је моделовано окером, ружичастом и белом. Црвена је употребљена на уснама, цртежу носа и горњих капака. Најосветљенија места прекривена су белим паралелним линијицама. Контуре лица изведене су мрким и црним цртежом. Мрки цртеж употребљаван је некад и за наглашавање главних контура светлих драперија у завршној фази рада, док је основни оријентациони цртеж угравиран у гипсану препарацију. На златном позађу сигнатуре су исписане лазурним цинобером.

Фигуре светитеља представљених у Деизисном чину имају биране ставове и покрете који се не понављају, већ стварају посебно жив ритам целине. Разноликост покрета, као и боја насликаних драперија, неосетно се утапа у ненаметљиву композициону симетрију, доследно спроведену попут сазвучја логичних хармонских вредности, којима доминира централна фигура Христа Страшног судије. Иста хармонија прожима уметников начин сликања: цртеж је потчињен пластичном облику, боја је усаглашена са светлошћу, све је простудирано и у сваком потезу четке присутно је велико мајсторско искуство.

Деизисна плоча изведена је са много смисла за компоновање дубореза и иконописа. Иконе су смештене под везаним аркадама, украшеним двоструком ниском перла, које почивају на тордираним колонетама са наглашеним једнако обрађеним базама и капиталима. У лучном простору изнад фигура апостола налази се по једна полулопта, на коју је постављен стилизован цвет. Фриз светитеља у аркадама лежи на богато изрезбареној плочи чији дуборез показује префињен укус мајстора. Флорални мотив, који украшава плочу, резан је врло меко и скоро понавља решење орнамента на пиластрима велике иконе св. Саве и Симеона Немање у манастиру Морачи. Као и на морачкој икони, велики дупли цвет се у одређеном ритму понавља на плочи у Подврху где је дат прозрачније и делује знатно китњастије као и његови пупољци и листови чије вреже су симетрично спојене и смењују се у наизменичном смеру између великих цветова. Након чишћења иконостаса, показало се да су велики дупли цветови и латице пупољака обојени — плави, којом

бојом су превучене сасвим лазурно преко злата и базе капитела, као и перласте аркаде и простор између њих, да би се још више истакли златни флорални мотиви, који се прилагођавајући се површини понављају у више варијаната. Преплетни орнамент, исти као на Недреманом оку, завршава темплон над аркадама, само му је овде, ради сликовитости и истицања пластичности, база испуњена црвеном бојом. Тордирана трака завршава горњу и доњу ивицу ове плоче.

Велико Распеће, са иконама Богородице и св. Јована, чини завршни, најраскошнији део ове јединствене целине (сл. 6, 7, 8 и 9 — цртеж 2а — 19, 20, 21, 22, 23, 24. и 25.). Неки елементи дрворезне орнаментике се у обогаћенијем виду понављају на крсту. Тако простор између конфронтираних аждаја испуњава велика розета, која представља увећан дупли цвет са архитравне плоче, а око ње је слободније распоређен врежасти орнамет са пупољцима. Над стилизованим, благо извијеним крилима аждаја изванредно резаним, диже се богато изрезбарен крст, док иконе Богородице и св. Јована стоје на њиховим реповима. Кракови дубо-



8. Распеће Христово са *симболима јеванђелиста*

резног крста на којима је насликан разапети Христос, при крајевима се сужавају и потом поново проширују у поља на којима су приказани симболи јеванђелиста.

Богородица (Б҃ца), сл. 6 — цртеж 2а — 19., је насликана на икони при врху засведеној потковичастим луком са избоченим цветом изнад њега, а оквир са стране чине тордирана копља и чипкасти дуборез, нешто шири но на крсту. На златном позађу при дну зеленом, Богородица је представљена уплакана, распуштене косе, десне подигнуте руке испружене према Христу, леве прекрштене на прсима. У плавом је хитону, са окер златним наруквицама, плавој грчкој капи и тамно црвеном мафориону са звездастим орнаментом на челу и раменима, ивица оперважених златом са по три ресе на одређеним размацима. Папуче цинобер. Лице је врло пластично обрађено. Израз бола уплаканог лица изведен је широком скалом боја од тамномаслинасте, окерноружичасте којом су моделирани истакнути облици лица, до белих акцената на челу, испод очију, око усана, на бради и врату. Лепо сликане руке других прстију на зглобовима имају такође са по две беле линијице акцентоване осветљене партије.

Икона св. Јована (іѡ҃), сл. 7 — цртеж 2а — 20., исто је обрађена као и претходна Богородичина. Св. Јован је одевен у цинобер хитон и тамни плавозелени химатион.

Христос (і҃с · х҃с · і · н · ц · і) сл. 8 цртеж 2а — 21., разапет на мрком крсту са кога капље крв на Адамову лобању насликану у отвору плавичасте стене Голготе у коју је је пободен, снажне је атлетске фигуре. Тело Христово, веома изражене мускулатуре, врло је пластично изведено. Инкарнат потсликан маслинастозеленом, моделован је окером, ружичастом и белом. Око бедара је сиви перизониум. Набори драперије дати су у читавој скали сивих тонова. Овај детаљ, сликарски је изведен као изванредан гризај. Сивом је такође сликан трнов венац и округли чавли којима су прибијене ноге и руке. Чистим цинобером

9. Орао, *симбол јеванђе... Марка*

ом. Ма-
о спуш-
ом и бе-
у, сиво-
гим ка-

гаса из
гов гра-
потвр-
с изгра-
његовом
е је са-

домаћег
раде од
старије,
води на
цркви
су у
кве, по-
лоњене,
ељ ико-
ио нову
витког
акључу-
ека вр-
у маса.
ери ра-
Пољу,
араделе

е су ис-
основу
е групе:
трије и
конама
кирају,
могуће
ног мај-
сликар
а вели-
налази
ремено

ма, Де-
велико
вана у
ру, на
и низа
Козму,
ченика
е једва
тајним
мање у
у дела
сати —
иконе
у црк-
е у Па-
настиру
а пред-
, кнеза
с једне,

руисани
лом По-
ом једне
ије. Ви-
Cf. Јован
Петра у
уре, књ.

Деизиса

и Успења Богородице с друге стране, настале четрдесетих година XVII века, минијтуре Псалтира из 1643. године[12] и велика икона св. Саве и Симеона Немање са сценама житија из Мораче, настала 1645. године и једина сигнирана — иконостас у Подврху је Козмино најзрелије дело које је остварио у зениту свог уметничког стваралаштва. Упоређујући иконопис и дуборез из Подврха са Козминим најпознатијим делом — иконом св. Саве и Немање из Мораче, види се колико је за две деценије које деле ова дела, мајстор оплеменио свој цртеж и палету, као и дуборез, доводећи их до савршенства. Даља истраживања свакако ће увећати каталог дела кир Козме, који је као многи велики сликари дуго живео.

Плодан и свестран уметник, Козма се попут великих ренесансних мајстора огледао у зидном сликарству, икони, минијатури и дрворезбарству а судећи по архитектоници иконостаса и великих бочних олтара-икона које први уводи у наш црквени украс, као и сликаним представама архитектуре на његовим фрескама и иконама у Морачи оствареним са изванредним познавањем перспективе[13] наш мајстор је и о градитељству био добро обавештен. Козмин начин сликања које одликује чиста и одабрана палета, сигуран и вешт цртеж чија се лепота огледа у сликању покрета руку, фигура, драперија, брижљиво моделовање облика уз пастозан нанос боја, открива да се мајстор Козма формирао на најбољим традицијама српског сликарства XIV века будући истовремено савршено обавештен о савременим уметничким достигнућима критског сликарства, са којим је имао прилике да се упозна преко дела Георгија Митрофановића, свог претходника и можда учитеља, као и оних која је могао видети на Светој Гори где је свакако боравио.

Сарадња са Радулом у Подврху показује да му је овај био непосредни ученик и одани следбеник и разјашњава због чега је Радулово стварање у младости из времена заједничког рада са мајстор Козмом неупоредиво боље од његових каснијих дела.

Аника Сковран

12. Р. Љубинковић, Мајстори српског сликарства. Наше старине, IV, Сарајево, 1957, 199. В. Ј. Ђурић, У потрази а делом сликара Андреја Раичевића, Старине Црне Горе, I, Цетиње 1963, 24.

13. А. Стојаковић, Ктиторски модели Мораче, Старинар н. с. XV—XVI, Београд 1964—1965, 95—110.

L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE DE ST. NICOLAS À PODVRH ET MAÎTRE COSME

Lorsque, lors des préparatifs pour l'exposition »L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours« ouverte à Paris en 1971, l'on procéda au nettoyage de l'iconostase de Podvrh et de ses icônes, l'on constata que sa peinture, libérée du voile de suie, avait gardé toute la fraîcheur de son coloris et se rangeait parmi les chefs-d'oeuvres de l'ancien art serbe, digne de la beauté de son cadre en bois doré, sculpté en relief, dont l'auteur de cet article a parlé, il y a 15 ans, lors de sa découverte de cette église qui était restée tout à fait inconnue et avait été construite en 1606, et ornée de fresques en 1613/1614, par la main de Pop Strahinja, peintre et prêtre.

L'iconostase, élevé du temps de l'igoumène Stéphane, en 1665, d'après l'inscription dédicative se trouvant sur l'icône »L'oeil Vigilant«, est un don de la Despine Peičinova de Cicići. C'est un bel exemple de composition homogène et de travail en bois à dorure du XVIIe siècle (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. et 8.). Il s'encadre dans le programme décoratif de l'interieur de l'eglise et forme son plus beau décor. Son projet architectural rapelle, à beaucoup d'égards l'iconostase de Morača, tandis que les éléments de bois sculpté répètent l'ornementation de la grande icône de St Sava et Stéphane Némania à Morača.

L'iconostase de Podvrh est constitué de quatre parties: la Porte Royale, les icônes principales avec l'Oeil Vigilant au-dessus de la Porte Royale, du Grand Déisis (avec les icônes des apôtres) et de la Crucifixion.

La Porte Royale, offerte par le moine Atanasije, comme nous le dit une inscription qui s'y trouve et qui ne mentionne pas la date de son création, forme un ensemble artistique séparé. Semblable en ceci aux oevres plus anciennes, elle porte sur toute sa superficie la composition de l'Annonciation (fig. 1.). Les personnages en pied de l'Archange Gabriel et de la Vierge à volume accentué sont exécutés en larges touches marquant le modelé de la carnation et des lourdes draperies par une alternance des clairs et des obscurs. La Porte Royale est l'oeuvre d'un maître du pays inconnu, le bois de son cadre n'est pas orné et, au point de vue pictural, elle diffère tout à fait des autres parties de l'iconostase, ce qui fait présumer, vu l'harmonie de tout l'ensemble, qu'elle existait déjà au moment de l'exécution de l'iconostase. Probablement elle été apportée au monastère pour être mise en sécurité, comme c'est le cas de l'Evangéliaire de Divoša, si bien que l'architecte de l'iconostase de Podvrh put s'en servir comme élément de base (modul) pour l'insérer dans un nouvel ensemble harmonieux. L'auteur suppose qu'elle provient de l'église de St. Pierre de Bijelo Polje. (dessin 2a, 2b)

Les grandes icônes de la Vierge Odygitrie et du Christ Pantocrator, flanquées des icônes étroites de St. Georges et de Jean le Précurseur, ont leur couche de peinture endommagée par la chaleur des cierges qui, pendant des siecles brûlaient devant elles. On peut cependant supposer qu'elles ont été exécutées en majorité par le peintre Radul, élève de l'artiste principal qui a apposé sa signature en cryptogramme sur la grande icône de St Nicolas relatant aussi la vie du Saint, qui se trouve dans l'église sans faire partie de l'iconostase, mais qui a été peinte en même temps que lui, en 1665.

L'auteur estime d'après leurs caractéristiques de style que les icônes de l'Oeil Vigilant au-dessus de la Porte Royale, la composition du Déisis avec les douze apôtres et la grande Crucifixion avec les icônes de la Vierge et de St. Jean dans leur riche cadre en bois sculpté et doré, daivent être attribuées à Maître Cosme qui, contrairement à son disciple, n'avait pas l'habitude de signer ses oeuvres et dont le nom n'a été déchiffré qu'à grand peine d'après une signature en cryptogramme apposée sur la grande icône de St. Sava et St. Siméon-Némania du monastère de Morača datant de 1645. Dans l'ensemble des oeuvres qui peuvent être attribuées à Maître Cosme avec certitude, soit les fresques du narthex du monastère de Piva (1626), les icônes de l'iconostase du même monastère (1638/39), les fresques de l'église de St. Nicolas du monastère de Morača (1639) celles du paraklys de l'église St. Stéphane du même monastère (1642), de même que l'icône à deux faces du monastère de Morača représentant St. Sava de Serbie, St. Siméon Némania, le prince Stéphane et Cyrille le Philosophe sur l'une des faces et sur l'autre la Dormition de la Vierge datant des années quarante du XVIIe siècle, les miniatures du psautier de 1643 de même que son unique icône signée à savoir la grande icône de St. Sava et de Siméon Némania, avec des scènes de la vie des saints, provenant du monastère de Morača, — l'iconostase de Podvrh semble être l'oeuvre dans laquelle Cosme a montré le plus de maturité, c'est son chef-d'oeuvre.

Maître Cosme, artiste fécond aux talents muliples, a pratiqué bien des disciplines: peinture murale, iconographie, enluminure, sculpture et gravure sur bois, et, à en juger d'après l'architecture de l'iconostase et les grandes rétables latéraux qu'il est le premier à introduire dans la décoration de nos églises, comme aussi d'après l'architecture peinte réalisée avec une parfaite maîtrese de la perspective, notre Maître n'ignorai pas non plus les lois de la construcion. Sa peinture se distingue par une palette pure et choisie, un dessin ferme et habile dont la beauté se voit dans l'exécution des gestes des mains, de la figure, des draperies, le modelé soigné des formes, la qualité pasteuse de son coup de pinceau, d'où l'on voit que Maître Cosme a été formé à bone école, restée fidèle aux meilleures traditions de la peinture serbe du XIVe siècle, et qu'il était en même temps parfaitement au courant des oeuvres d'art crétoises contemporaines, qu'il avait pû connaitre par l'intermédiare de celles de Georges Mitrophanović, son prédecesseur et peut être son maître et celles qu'il pût voir au Mont Athos où il séjourna très probablement.

La collaboration de Maître Cosme avec Radul à Podvrh, nous fait voir que ce dernier était son élève et son disciple fidèle, ce qui nous explique pourquoi les oeuvres de jeunesse de Radul, au moment de sa collaboration avec Maître Cosme sont tellement au-dessus de celles qu'il réalisa plus tard.

Anika Skovran

Две италокритске иконе Успенске цркве у Новом Саду

У нашем историјско-уметничком проучавању ове врсте икона под називом критске и италокритске, за које се сматра и мисли на први поглед као о нечему довољно одређеном и дефинитивно окарактерисаном, препоручује се обазривост после истраживања извесних изразитих научника[1] или опрезних проучавалаца[2]. То се налаже и намеће како у погледу тема, типа, тако исто и у стилском проучавању, техничком испитивању и уметничком разлагању, као и у праћењу њихове историје постанка, територијалног порекла и распрострањења.

1. Икона богородице са Христом.
Успенска црква у Новом Саду, XVIII век.

Б. Мазалић у погледу њихове распрострањености на нашој садањој територији ставља извесна ограничења, само на широки појас нашега Приморја, док су у дубини балканској ретке, а на панонском подручју, у Војводини, их је врло мало[3]. И заиста су малобројне на земљишту Војводине. Уколико ми је познато, ако изузмемо крушедолски Деисис са апостолима, за који се тврди да је творевина мајстора критске школе или чак и италокритске[4], има свега утврђено три: једна Богородица мањег формата у Народном музеју у Зрењанину и ове две у Успенској цркви у Новом Саду. За неколико икона по разним збиркама и црквеним објектима није осведочено да су ове врсте, нпр. икона Богородице умиљенија из 1683. године Фрањевачког самостана у Бачу, и др.

Будући да су италокритске иконе у Војводини права реткост, вреди поклонити пажњу овим двема у новосадској Успенској цркви. Оне су по свим особинама изразито и несумњиво италокритске. Пре свега по уобичајеном формату и типизираној величини код репрезентативних представа омиљених типова Богородица за велике и богате трговачке, занатлијске и поседничке домове. Затим, на дрвеној су подлози, једна је са платном кашираним на дасци, такође карактеристичним за ове радионице под утицајем италијанских традиција од XIII века.[5] По темама су такође из уобичајеног италокритског репертоара: Елеуса — Умиљеније, Богородица страсна, Амолинтос — Непорочна, Млекопитатељница — разних варијаната и комбинација. По техници — рађене су темпера бојама. Основа или позадина им је златна. Очувале су све знаке православне, византијске иконографије, духовност, али су добиле оплемењенији цртеж, изглед и правилније и природније анатомске облике под утицајем италијанског предренесансног и ренесансног сликарства. Перспектива је остала стара и моделовање драперија плошно, изведено црним линијама или златним шрафира-

---

[1] **Светозар Радојчић**, Српске иконе од XII века до 1459 године, Београд 1960, стр. 14, где говорећи о копији Богородице хиландарске из XIV века, истиче оригинал као најстарији потпуно формирани примерак Богородице Страсне који се још увек приписује „италокритској" школи.

[2] **Б. Мазалић**, Критска школа и њезини примерци у Сарајеву, Гласник Земаљског музеја у Б. и Х. Сарајево 1937, св. II, стр. 55.

[3] Исто, стр. 65.

[4] **Др Л. Мирковић**, Деисис крушедолског иконостаса, Старинар, Београд 1955, стр. 94—104.

[5] **Б. Мазалић**, Старински материјал старих иконописаца који су радили у Сарајеву и начин како су га употребљавали, Гласник Земаљског музеја, Сарајево 1934, стр. 126. Таквих примера има неколико у збирци италокритских икона Црквеног музеја Старе српске цркве у Сарајеву. *Л. Мирковић,* Старине старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА LXXXIII, Београд 1936, стр. 7, бр. 21; стр. 9, бр. 28 и стр. 14, бр. 47 и 49.

2. Икона Богородице Елеусе,
Успенска црква у Новом Саду.

њем на скоро монохромој одећи старога кроја. На откривеним деловима тела — код инкарната има новине и разлике, али су извођене шаблонски, занатски утврђено, но ипак карактеристично: на смеђој подлози светли делови иду у ружичасто[6], а сенке су нагле, тврде, одсечене, скоро рустифициране, али им се не може оспорити топлина и популарна допадљивост.

Ове иконе у Успенској цркви Новога Сада нису случајно доспеле у тај храм. Вероватно су му приложене пошто је посвећен Богородици, док су патрони других новосадских цркава разни светитељи: св. Георгије, Никола, Три јерарха и св. Јован Претеча. Нису искључене ни друге побуде и разлози, као припадност тој парохији, заветовање и заштита Богородице, изумирање породице или нешто слично. Иконе су свакако красиле богате или имућније домове придошлих насељеника приликом настањивања Петроварадинског Шанца крајем XVII и почетком XVIII века, или у доба сеобе у првој половини XVIII столећа, 1737—1739, када су се ту највећим делом населиле избеглице из Београда. Иконе су по својој прилици набављене давно трговачким путем из Млетака, Трста или посредством далматинских градова, ко зна преко каквих и чијих руку и које су их занатске и трговачке придошле породице пренеле у Београд или које друго место. То би могао бити њихов историјски пут до Новог Сада према познатим општим чињеницама. Када су пак припале Успенском новосадском храму, о томе се до сада није нашло података. Што је најгоре, многобројни црквени тефтери и разни протоколи највећим делом су уништени у време бомбардовања Новога Сада у народним покретима зв. мађарска буна 1848, управо 1849. Тада су и обе ове иконе и јужне двери на иконостасу оштећене и изубијане кундацима или сабљама, јер се по предању сигурно зна да је војска била у Успенској цркви. Према томе, ове су се иконе пре и у време буне налазиле у цркви. Али кад су јој приложене, може се донекле и приближно одговорити по јединoм преосталом старом црквеном протоколу — Тефтеру церковном „устројеном от љета 767, марта 22" приликом подизања и грађења садашњег Успенског храма па све до 1772. То је рачунска књига о прилозима и расходима приликом зидања цркве, коју је установио и врло савесно водио тадањи парох новоуспенске цркве Михаило Остојић. За жаљење је што није вођена и даље од 1772, јер се зна да се црква и после дорађивала и украшавала. Чак је и сам парох М. Остојић о свом трошку патосао цркву ружичастим мермером 1774, како је урезано на плочи испред иконостаса, али о томе у тефтеру нема помена. Тако нам нису сачувани изричити и јасни подаци и документа: који је сликар или који су сликари живописали иконостас и зидне слике.

Подаци и материјал овога тефтера врло су добро искоришћени у монографији — „Споменица двестогодишњице св. Успенске цркве у Новом Саду 1736—1936", такође од пароха Успенског храма Веље Миросављевића[7]. Извесним посредним подацима и наговештајима може се приближно добити или погодити жељено решење из индицираних елемената у тефтеру.

Потребно је рећи, и нагласити, да се једна од ових икона — Елеуса — налази у Богородичном престолу, а друга је сада у северној певници. Стога је за овај случај важно да се утврди када је израђен црквени мобилијар — иконостас-темпло, певнице, престоли и столови са ламберијама.

У тефтеру се на 21. листу наводи да је „за боју плаиваз, фирнаиз за врата и темпло" дато 7 форинти и 45 новчића 9. августа 1768.

Будући да је овде очигледно реч о неком јефтином бојењу, а не о богатој и позлаћеној резбарији и разнобојним детаљима, под темплом бих подразумео у овом случају просту, привремену олтарску преграду која би послужила до израде одговарајућег репрезентативног иконостаса. На то ме наводи још један податак из тефтера на 9. листу под 23. јулом 1768: да је набављено „сто дуплих дасака ради преграде олтара". Ако није реч о неком другом преграђивању у олтару ради зидања, једина олтарска преграда може бити привремени иконостас. Прави, садањи иконостас начињен је доцније или касније постављен, јер из натписа испред иконостаса видимо да су мермерни под и камена степеница-стопа иконостаса положени тек 1774. Дакле, неких 6 година доцније.

Васа Стајић наводи да је Марко Гавриловић (оснивач резбарске куће Марковића у Новом Саду) радио иконостас, али се не позива на извор података[8].

На 23. листу тефтера видимо да су та разна бојадисања вршили 1769. г. два молера: Васа (можда Остојић) 30. јула позлатио јабуку за крст, а Димитрије (вероватно Јанковић) 4. августа ставио злато на крст. Може се са доста повода претпоставити да су ова два молера сликала ико-

[6] **Б. Мазалић**, Старински материјал старих иконописаца ... стр. 66.

[7] Објављено прво у Гласнику Историског друштва у Новом Саду, 1933, књ. VI, св. 1—2, стр. 204—215 под насловом Српско-православне цркве у Новом Саду у 18 веку, и стр. 225—236, О неким свештеницима св. Успенске цркве у Новом Саду.

[8] **Васа Стајић**, Новосадске биографије, III, 1938, стр. 49.

3. Икона Богородице Умиљенија,
Успенска црква у Новом Саду.

стас, зидне слике и све остало у наредним годинама, али постоје и друге сумње и нагађања.

На последњем листу тефтера су драгоцени подаци о погодби са Арсенијем пилтаором, Марковим сином, да за Успенску цркву изради певнице по својим нацртима, за 200 форината. То је записано 13. септембра 1770. У години 1771. у два маха дају се Арсенију Марковићу неке мање суме, нешто доцније и самоме Марку Гавриловићу, што значи да је Марковићева радионица обавила послове заједнички. Али од свега овога најзначајније нам је да дознамо ко је израдио престоле и када, посебно Богородичин. Приписују се Марковом другом сину Аксентију, јер се њихови облици, резбарски мотиви и украси знатно разликују од Марковог иконостаса и Арсенијевих певница у поменутом храму[9]. Мени се пак чини да Богородичин престо по свему одудара и од владичиног, те је то посебно и најкасније резбарско дело у овом храму, а вероватно је рад Аксентија из 1780-тих или чак и 1790-тих година. Али се код свега тога јавља једна нова чињеница.

Пре шеснаестак година запажена је икона Богородице на хору Успенске цркве и позајмљена 1955. Галерији Матице српске у Новом Саду[10]. Насликана је на дрвеној табли величине 80x106 см, као допојасна фигура са малим Христом на рукама. Богородица је по типу и сличности лика сасвим сродна иконама бођанског иконостаса и делу престоних икона манастира Крушедола, како по техници тако и по свим стилским особинама из друге четвртине XVIII века. Мисли се да би могао бити рад сликара Јанка Халкозовића, јер се претпоставља да је он сликао већи део икона на иконостасу (сл. 1) Успенске цркве, али то није доказано, а радио је нешто и у Алмашком храму.

Ова Богородичина икона по својим димензијама потпуно одговара у сантиметар шупљини за смештај слике на Богородичином престолу Успенске цркве. По својој величини, масивности, обради, типу Богородице Одигитрије, намена јој је за ово и овакво место, јер иконостас има своју престону икону Богородице која је потпуни стилски и обликовни пандан престоној икони Христа. Овакав примерак Богородичне иконе није низашто друго него само за престо, иначе нигде није потребна и никуда не пристаје нити лежи у овој цркви. Да јој је одређена каква друга намена, имала би своје место и свој оквир. Међутим, она је годинама тамна и запуштена стајала у сенци неугледног места. Врло је велика и несумњива вероватноћа да је првобитно и дуго време попуњавала Богородичин престо. Када је отуда извађена и њено место заузела садања италокритска Елеуса, чије су димензије нешто мање, па је углављена заједно са својим златним оквиром, не може се тачно утврдити, али претпостављам да је то могло бити почетком XIX века или у његовим првим деценијама. Пре буне је сигурно на том месту. Слутим да је могла доспети у цркву и на овако почасно место можда по изричитом захтеву и жељи богатог приложника који није уступио само иконе него даровао још нешто.

Икона Богородице Елеусе у Богородичином престолу је комбинованог типа Умиљенија и Страсне, и то у једној од варијаната. Насликана је на дрвеној плочи 64x90 см, уоквирена у дубљи, профилирани и позлаћени оквир. Основа иконе је златна, али је премазивана у намери освежења и обнове, или пак прекривена раније друкчија позадина, мада су скоро све италокритске Богородице изведене на златној основи. Богородица је пред-

4. Икона Богородице Умиљенија,
Успенска црква у Новом Саду, детаљ.

[9] **Бис. Гавриловић,** Неки дрворезбарски центри у Војводини, Рад војвођанских музеја 3, Нови Сад 1954, стр. 240—241.

[10] За ове податке дугујем Олги Микић, кустосу Галерије Матице српске у Новом Саду.

стављена допојасно. Лице јој је типизирано, шаблонски обојено и осенчено. Осветљени делови су изведени ружичастом и сивобелом бојом, а сенке су мрке, наглог прелаза. Нос је правилан, нешто повијен, веђе танке, дуге и развученог лука, осветљен је и део врата, а светлост као да пада одозго. На глави испод мафорија Богородица има грчку капу зелене боје. Оденута је у мркоцрвени мафориј са црним сенкама, оштрих набора без икаквих или финијих прелаза. Набори су преломљени, шаблонски повлачени, сирови, недоживљено занатски изведени. Мафориј је оперважен златним ширитима. Богородичина хаљина је зелена, бојена, драпирана и сенчена слично мафорију.

Христос је у зеленој хаљиници и светлом окер огртачу, све шрафирано златним шрафама. Преко рамена и леђа иду црвене траке. Богородица га држи у наручју. Прсти су јој танки, лаки, али крути, неприродни и неубедљиви. Изгледају као зглавкови или коленца на биљкама и као да су извучени једни из других. Детиња је глава мрка, косица затворенокестењаста и коврџава. Очи су му крупне, нос прћаст, лице осенчено мрким, јако затвореним бојама. Христово priљубљено лице утонуло је у мајчин образ. Обнажени делови ручица до лактова пуначки су, обли, у осветљеним и мрким тоновима меканих сенки. Десном се ухватио за руб материне хаљине при врату, а у левој опуштеној држи развијени, на крајевима уковрчени свитак. Христова стопала вире из хаљине, пуначка, мрка. Са десног му је спала сандала, јер је Христос престрашен знацима страдања које му показују два допојасна анђела у горњим угловима иконе. Анђели су у црвеним и зеленим хаљинама. Десни показује копље и губу, а леви крст и клинце.

Оба су лика у златним нимбовима тачкастих кружних линија, испуњени цветовима и цик-цак цртама.

С обе стране глава су црвене траке са грчким сигнатурама: Н' ЕΛЕОΥСА — ĨС — X̃I и црвени печати са МН̃Р — Θ̃Υ, (сл. 2).

На Христовом развијеном свитку је грчки текст у скраћеницама и лигатури: ΠΝΑ ΚΥ ΕΠ ΕΜΕ ΟΥ ΗΝΕΚΕΝ ΕΧΡΙϹΕ ΜΕ. Разрешено гласи: ΠΝΕΥΜΑ ΚΥΡΙΟΥ ΕΠ'ΕΜΕ ΟΥ ΕΙΝΕΚΕΝ ΕΧΡΙϹΕ ΜΕ. што преведено значи: „Дух Господњи је на мени који ме помаза". Текст је из Св. писма, тј. цитирани почетак месијанскога места из књиге пророка Исаије (Исаија, гл. LXI, ст. 1.), у Лукином јеванђељу гл. IV, ст. 18, у предсказању Христове улоге и мисије.

Икона даје утисак серијског, типизираног рада млађе епохе из XVII века, кад се још даље отишло у шаблонизирање, са мање пажње и више рутине, али икона и ликови делују топло, допадљиво, са доста љупких појединости и изазивањем лаке и сентименталне осећајности.

Друга је икона такође типа Умиљенија[11]. На дрвеној је подлози обложеној платном. Величине је 61x83 см. Основа јој је златна. Богородица је допојасна и држи Христа на левој руци. У ставу и типу слична је претходној, само је обрада ипак друкчија, финија, боља, технички углађенија и старија. Мафориј је мркоцрвен, са златним ширитима по мафорију и бордурама на рукаву. Доња хаљина је затвореноzелене боје, а Христова је зеленоокераста (сл. 3). Доња му је хаљиница дезенирана цветићима у виду стрелица, ромбовима или кружићима, химатион је златно шрафиран, а сенке су мрке боје. Неприродни положај и држање Богородичине десне руке, која излази из рукава, делују сасвим страно, неповезано, као да је накалемљена, док је друга рука, којом придржава детињу ручицу, природнија и спонтанија. Цела Христова појава је насликана у профилу. Глава му је потпуно мрка, нос прћаст, лице буцмасто, коса кудрава и врат масиван. Око струка је обавијен појасићем. На ногама су му сандале, а са једне као да је спала, али се не види јасно због оштећења. Врло је сличнога лика са претходном. Богородичино је лице мрко и оба су лица решена тонски. Нема контраста ни јаких осветљења. Осветљење је дискретно, а сенчења поступно нијансирана смиреније. Светли су акценти на грбини носа и изнад десног ока, а остало је све у мрким валерима окера. Богородичино лице је нешто ситније у сразмери и глава доста нагнута, мало крута. Нимбови су тачкасто оивичени, а по њима су изведени стилизовани биљни орнаменти (сл. 4).

У горњим су угловима анђели који показују оруђа страдања. Горе је уобичајена сигнатура МН̃Р — Θ̃Υ, али мислим да није првобитна.

Икона је оштећена у доњем делу, обијена, испуцала и поткорушена, вероватно од близине кандила.

Ова је икона лепша по боји и својим сликарским особинама и старија по постанку, вероватно из друге половине XVI века.

У науци су врло противуречна и несагласна мишљења о италокритским иконама, како у погледу назива, одређивања, обележја, специфичних тема, твораца, па и времена настанка, цветања, ширења и распростирања, тако исто и у одређивању вредности, њиховом утицају и месту у науци и уметничком стваралаштву. Посреди су мимоилажења вероватно услед недовољно испитаних и потврђених чињеница и доказа који би потпуно разбистрили питања и поставили ствари на своја права места.

Кондаков, Мије, Дил, Лихачев[12], Бетини[13], Мирковић[14], Мазалић[15], Лазарев[16], Хадзидакис[17], скоро су сви обузети неком плаховитошћу кад говоре о овим иконама, у већини случајева без довољне основе објављених историјских података и без великог расположења и убеђења да им ишта признају од већег значаја и какве видне и утицајне улоге у уметности. Од симбиозних и амалгамских стваралачких примеса византијске и италијанске уметности научници се не могу довољно споразу-

[11] По своме типу највише подсећа на Богородице Страсне из збирке Црквеног музеја Старе српске сарајевске цркве. *Л. Мирковић,* Старине Старе цркве . . . Споменик СКА LXXXIII, стр. 4, бр. 10, 11 и 12, табла VI 1 и 2 и VII 1, и Manolis Chatzidakis, Icônes de Saint—Georges des Grecs et de la collection de L'Institut, Венеција 1962, стр. 39, табла II, сл. бр. 20 из половине XVI в.; стр. 85, т. 44, сл. 56, Богородица Страсна Емануила Ламбардоса; стр. 97—98, Т. 48, сл. 64, Богородица Страсна Емануила Цанфурнариса.

Најсличнија је икони на нашем тлу, Богородици Умиљенија из XVI в. у српској православној цркви у Осенику код Пазарића у Босни. *Ђоко Мазалић,* Сликарска умјетност у Босни и Херцеговини у турско доба, Сарајево 1965, стр. 170, сл. 94.

[12] Њихова литература наведена код *Л. Мирковића,* Старине старе цркве у Сарајеву . . . стр. V—VIII.

[13] Bettini, La pittura di icone cretese—veneziana e i Madoneri, Padova 1933. Исти, II pittore Michele Damasceno e l' irizio del secondo periodo dell' arte cretese—veneziana, Instituto Veneto 1934/35.

[14] **L. Mirković** Die italo—byzantiniche Ikonenmalerfamilie Rico, Bulletin de L'Institut Archeologique Bulgare 1936 стр. 129—134.

[15] **Ђ. Мазалић,** Критска школа и њејзини примерци...

[16] **В. Н. Лазарев.** История Византийской живописи, Москва 1948, стр. 252—257.

Исти, Maniera greca, итало-греческая и италокритская живопис, Ежегодник Института Истории Искусств Академии Наук СССР, 1947.

[17] **M. CHatzndakns,** Icônes . . .

мети око поделе, карактеризације и класификације тих разних фаза византијско-грчког и италијанског — западњачког прожимања овог стваралаштва од XIV до XVI и XVII века ван тла Византије и Грчке.

Па ипак се у главним потезима слажу да треба добро разликовати италовизантијске или италогрчке иконе и критску школу XIV и XV века од италокритског иконописа из XVI и XVII столећа. На том особито настоји Лазарев и тим питањем испуњава неколико листова своје **Историје византијског живописа**[18]. Временом, под оштрином критике, теорија Кондакова постала је неодржива. Сматра се главним зачетником неизвесних и неиздиференцираних поставки и застрањења у погледу италокритског иконописа. Читалац не може да се ослободи утиска неког презривог или бар потцењујућег тона којим Лазарев пропраћа појаву и постојање италокритске школе и њене производње. И није једини он. Сем Кондакова, скоро сви наведени страни, па и наши домаћи испитиваоци, имају покудно мишљење о овом живопису[19].

Овим добрим познаваоцима византијске уметности и њених деривата тешко се можемо успротивити и своје мишљење супротставити надмоћи њиховог ауторитета, али се ипак стиче неки утисак да сви ти ставови нису довољно поткрепљени једном потпунијом и обилном аргументацијом из докумената са читавог млетачког подручја, где је ово трговачко-извозно стваралаштво цветало скоро два века.

[18] **В. Н. Лазарев** История Византийской живописи. . . стр. 252—257.

[19] Пре десетак година, од Вељка Петровића чуо сам неком приликом његово неповољно мишљење о овом сликарству у поређењу са нашим иконама.

Овом сликарству био је зачетак несумњиво у Млецима, међу избеглим Грцима после пада преосталих слободних грчких оаза на Пелопонезу и јегејским острвима под протекторатом или млетачком влашћу, особито Крита и Кипра. Формирање ове матице одиграло се у првој половини XVI века, у грчкој колонији у Венецији, где је подигнута и црква св. Ђорђа (San Giorgio dei Greci). Ту је нашао место и одиграо видну улогу у свему томе и један наш човек, знаменити Божидар Вуковић из Подгорице, издавач и штампар наших црквених књига[20]. Вероватно да није био једини Србин међу њима. Склоњени са несигурног и опасног турског тла, из животних потреба, носталгије и наде на повратак у постојбину, ови су се људи одали сликању икона и издавању књига, дакле ономе послу који се није могао без ометања и тешкоће обављати на пороб.ьеном земљишту. Та тражена и задовољавана потреба доносила је својим предузетницима знатне приходе и успоставила добре трговачке везе са православним светом на Балкану.

Наша средина са више збирки и многобројним појединачним примерцима италокритских икона, затим далматинско подручје под млетачком влашћу као тле на којем је такође гајена ова уметничко-занатска производња и непосредно суседство са Млецима, има много разлога да наша наука, и наши испитиваоци поклоне пажњу више разним нерешеним, недовољно расветљеним или недореченим питањима ове историјско-стваралачке појаве и њених утицаја на извесно наше истовремено сликарско раздобље.

Петар Момировић

[20] **M. CHatzidakis,** Icônes . . . стр. XVIII и XIX.

Petar Momirović

DEUX ICONES ITALO-CRETOISES DANS L'EGLISE DE L'ASCENSION A NOVI SAD

L' auteur émet la supposition que ces deux icones sont arrivées en Vojvodine vers la fin du XVII ou au début du XVIII siècle et qu'elles avaient été exécutées au XVII ou même dans la seconde moitié du XVI siècle. Après avoir décrit et analysé ces icones, l'auteur nous met au courant des recherches faites au sujet de l'art italo-crétois qui, de son avis, avait été sous-estimé par les chercheurs.

Скулпторални портрети ктитора и мајстора на црквама XV - XVII века у Западној Србији и Санџаку

Док су ктитори црквених грађевина у српском средњем веку редовно били портретисани у оквиру зидних декорација, није познат случај да су они представљани скулпторално*. Представе мајстора-градитеља и сликара у фреско-техници биле су искључене из система декорисања цркава. Обелодањивање њихових индивидуалности могло се најпре наслућивати, а касније и остваривати, само на основу ретких и скривених потписа и сачуваних архивских докумената[1]. Анонимност је ипак била тако доминантна да у то време уопште није могло доћи у обзир портретисање у било ком виду. Поготово је у каменој пластици, релативно ретком средству ликовног изражавања наших старих уметника, колико се зна, било непознато.[2]

Међутим, из периода турске окупације, кад су иначе несигурни токови уметничког живота често кидани и када је у појединим раздобљима ненадно долазило до занимљивих појава, од којих многе ни до данас нису објашњене, остала су нам сведочанства која бацају сасвим другу светлост на питање о скулпторалним портретима ктитора и мајстора-градитеља. Теренска истраживања изведена у једном делу западне Србије и у Новопазарском Санџаку дала су занимљиве резултате који по својој изузетности заслужују пажњу да буду објављени.

Шест храмова у којима је евидентно присуство портрета ктитора или мајстора, израђених у камену са скулпторалним претензијама, шест грађевина које су лоциране на релативно малом подручју сачињава један необично занимљив споменички фонд који није ни довољно уочен, а још мање проучен. Чак три цркве о којима ће бити речи потпуно су непознате у стручној литератури.

Остављајући по страни потребу да се о овим грађевинама нешто више каже, што ће свакако бити учињено неком другом приликом, покушаћемо да укажемо на њихове особености, изражене у присуству оваквих потрета. Те су цркве: св. Преображења у Придворици код Ивањице, црква у Црчеву код Сјенице, св. Ђорђа у Поцесју код Рашке, св. Димитрија у Дмитровој Реци код Новог Пазара, св. Илије у Белој Стени код Баљевца на Ибру и св. Богородице у Врху код Студенице.

П р и д в о р и ч к а ц р к в а (Сл. 1) осим једног помена крајем XII века обвијена је мистеријом током неколико векова њеног постојања. Ни један познати писани извор не пружа нам никакве одређеније податке из њене старије прошлости. Несумњиво је саграђена у XII веку, јер се већ крајем тог столећа спомиње у Немањиној повељи Студеници као манастир са монахињама[3]. Не зна се, међутим, ко ју је саградио, осим што се, ослањајући се на народну традицију, може претпоставити да су јој ктитори неки Немањини дворјани.

---

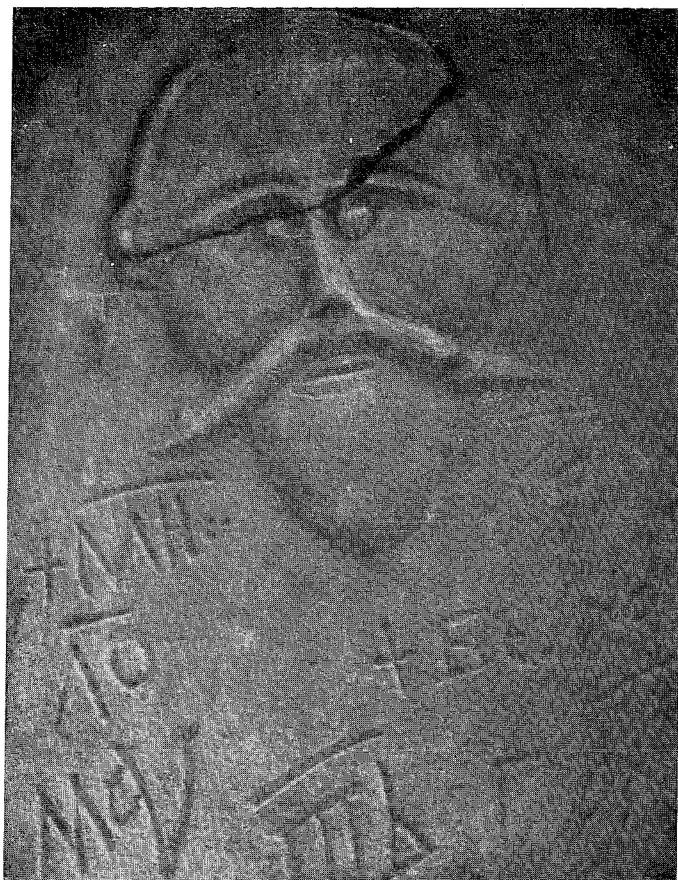
* Изузетак чини ктиторски портрет цара Душана у високом рељефу, откривен приликом ископавања Св. Арханђела код Призрена. Види: Р. М. Грујић, Откопавање Светих Арханђела код Призрена, Гласник СНД, Скопље 1928, сл 29 , стр. 264.

[1] У XIII веку, на пример, ни један наш градитељ није оставио свој потпис. Упореди: В. Ј. Ђурић, Дубровачки градитељи у Србији средњег века, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, 89.

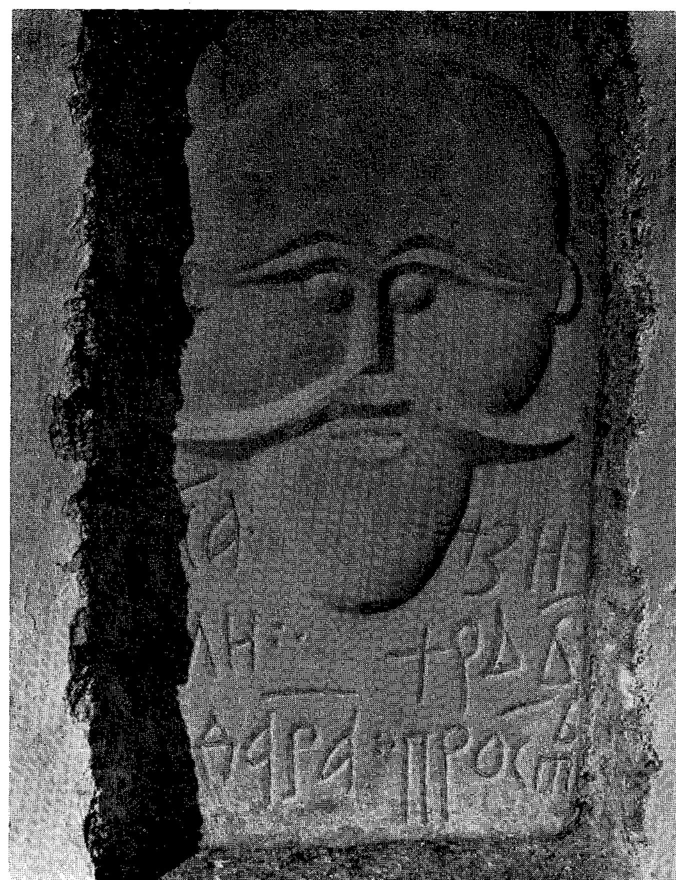
[2] За разлику од мајстора сликара за које је доста рано испољено интересовање и о којима је поред знатног броја чланака написана и једна студија (С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955), мајстори градитељи владарских и других задужбина дуго нису били предмет озбиљнијих истраживања и проучавања. Тек у последње време посвећено је више пажње овом проблему. Солидно документоване прилоге разматрању овог питања о приморским мајсторима дао је Ц. Фисковић својим радовима: Prvi poznati dubrovački graditelji, Dubrovnik 1955, Zadarski srednjovečni majstori, Split, 1958. и Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947. Једина монографија која се до данас појавила о неком нашем средњовековном градитељу који је радио у Србији јесте: Р. Ковијанић, Вита Которанин неимар Дечана, Београд 1962. Запажене констатације о неким нашим градитељима изречене су у књизи В. Кораћа, Градитељска школа Поморја, Београд 1965, 148—179. Ђурђе Бошковић у чланку „О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XV века", Старинар, н. с., IX—X, 1959, 125—131, покушао је да коригује нека ранија уверења, док је В. Ј. Ђурић, наведено дело, 87—103, изнео занимљиве податке о деловању дубровачких и которских мајстора у средњовековној Србији, указујући при том на неке непознате, али значајне чињенице.

[3] P. J. Šafarik, Pamatky drevniho ..., Praha 1851, 93.

1. Црква Св. Преображења у Придворици, *поглед са истока*



2. Придворица
Портрет мајстора Михаила са натписом



3. Придворица,
Портрет ктитора Радоње са натписом

Отуда јој, како се већ и у летопису цркве каже, потиче назив. По својој архитектонској концепцији припада Рашкој стилској школи[4]. Наводи о њеној обнови у XVII односно XVIII веку нису засновани на одређеним поузданим подацима[5].

С обзиром на оскудност података и непроучености, храм у Придворици би, вероватно, и даље остао у многим видовима не само неразјашњен, (питање постанка, обнове, евентуално постојање живописа на унутрашњим зидовима који су у новије време прекривени малтером), већ као читав низ споменика и ван научног интересовања уопште, да на његовим фасадама нису установљена три занимљива портрета са натписима.

На спољном западном зиду цркве изнад врата, на простору забата, на висини од преко 10 м,

4. Придворица,
Портрет са натписом на источној фасади цркве

---

[4] А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији 1953, 77 и 108; V. Korać, Pridvorica, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Zagreb MCMLXVI, 22.

[5] Др В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 263.

Присуство неких елемената на грађевини који нису својствени средњем веку, нарочито у горњим зонама објекта, указивало је на могућност да је црква радикалније обновљена у турском периоду. Међу тим елементима, као што је конструкција куполе, затим облици прозора и др., истицале су се три мермерне плоче са представама људских глава крај којих су били видљиви натписи. Управо ови антропоморфни ликови са натписима привукли су нашу пажњу приликом прве посете овом споменику. Општи изглед ових ликова са знатне удаљености, јер су прилично високо постављени, није нам у почетку говорио ништа више од утиска да су по глобалним обележјима рађени у духу студеничке клесарске школе чији су примерци на овом подручју, с обзиром на близину Студенице, прилично распрострањени. Али када смо им се приближили и делимично прочитали — у том тренутку слабо видљиве и тешко читљиве — натписе, схватили смо не само њихову занимљивост већ и изузетност њихове појаве. Наравно, таква њихова својства определила су нас на упорност око чишћења натписа, снимања и узимања одговарајућих података које у овом чланку износимо. Истовремено ово мало придворичко откриће побудило нас је на нова истраживања у овом правцу. Резултати до којих смо дошли у одмах предузетој потрази за сличним појавама, обавезали су нас да их на овај начин саопштимо

5. Црчево,
Рушевине цркве

налази се у белом радочелском мермеру исклесана глава, испод које је урезан натпис у четири реда (сл. 2). Димензије плоче су 65x40x12 см., а величина лика 40x30 см. По садржини натписа, исписаног доста неспретно и непотпуно — рустичним словима, сазнајемо да лик представља схематски и јако упрошћени портрет мајстора-градитеља, који је свакако извео подухват обнове цркве. Мајстор се звао Михаило. Натпис гласи: + Миха(и)ло ма(н)с(торь) + вечнь пам(е)ть

Други, исто тако значајан, портрет постављен је на јужној страни припрате, изнад врата, непосредно испод кровног венца (сл. 3). Израђен је у истом материјалу. Судећи по натпису, он означава личност ктитора по имену Радоња. Димензије плоче, на којој је исклесана глава ктитора су: 90x41x13 см., док је величина лика 60x40 см. Натпис је такође непотпуно урезан, али се после чишћења кречних слојева могао прилично лако прочитати: Радона:· + титорь:· богъ прость

Представа треће личности, која се налази на спољном зиду олтарске апсиде, изнад прозора, а нарочито натпис,највише су уносили забуне. Не разликујући се готово ни по чему од претходна два портрета са натписима (димензије плоче: 69x38x11 см, а величина лика 48x33 см.), он нам по нашем тумачењу натписа пружа изванредан податак о години обнове цркве. По том тумачењу натпис би могао да гласи овако: (п)іса:· + зими + рѕ бо(гъ)да га прость

Ако се ово читање натписа прихвати као исправно, произилази да је у њему садржана година 1548/49 која би се вероватно односила на обнову цркве, јер мајстор Михаило и ктитор Радоња из претходна два натписа сигурно су везани за захват темељније поправке, односно рестаурације грађевине. Несигурност оваквог тумачења натписа проистиче из могућности другачијег читања[6]. Заправо, по другом начину то читање би изгледало овако: ка:· + зими:· + рѕ бо(гъ)да га:· прость

Само име Казимир, које је међу српским именима сасвим изузетно, односило би се на трећу личност за коју је везан подухват обнављања цркве. Какву је улогу овај Казимир имао у пословима рестаурације придворичке цркве, тешко је тачно одредити. Чини се ипак, да би он уз Михаила могао бити мајстор чија улога у пословима обнове цркве свакако није била споредна. Само име овог мајстора упућује на његово западно порекло, што наводи на претпоставку да су и он и Михаило као познати градитељи доведени можда из приморских крајева који су се од вајкада одликовали врсним неимарима.

Тешкоће у читању овог натписа првенствено су настале због његовог недоследног и непотпуног исписивања. Но, без обзира на спорно читање овог текста, што утврђивање године које је црква обновљена лишава поузданог ослонца, остаје чињеница да су сва три лика у ствари портрети особа од кључног значаја у обнови Придворице, о чему недвосмислено говоре прва два натписа.

Све три личности у Придворици дате су en face у натприродној величини главе. Потпуно су им туђа индивидуална обележја: заједничка црта је издуженост лица, упрошћена стилизованост очију, чело истакнуто, уши овлаш означене, бркови јако наглашени, коса и брада необрађене. Занимљиво је да се на наусницама виде трагови црвене боје, што је знак да су портрети бар делимично колорисани. Главе су рађене у рељефу високом просечно 3—4 см. Величина слова у натписима је од 3 до 5 см. О некаквој мотивској узајамности, односно реалистичком представљању портретисаних личности, не може бити говора, јер су ови ликови рађени по уобичајеном систему схематичног обликовања са инсистирањем на

6. Црчево,
попрсје ктитора

[6] На ово ми је љубазно указала Душанка Ранковић-Вучићевић, кустос Народног музеја из Чачка, на чему јој захваљујем.

чврстим линијама и наглашеним контурама, што је било карактеристично за студеничку школу каменорезаца XVII века[7].

Не улазећи у проблем прецизније ликовне анализе ових пластичних представа придворичких мајстора и ктитора, јер то и није предмет овог чланка, намеће се ипак потреба да се помоћу одговарајућих аналогија бар приближно одреди време њиховог настанка, односно време обнове цркве, пошто из несигурности читања трећег натписа проистиче ово питање које тражи одговор.

М. Ћоровић—Љубинковић, обрађујући надгробне споменике око Петрове цркве код Новог Пазара, веома обазриво третира проблем датације баш оних примерака који су по општој концепцији јако сродни са придворичким портретима, за разлику од дра Владимира Дворниковића[9], који је склон да настанак неких антропоморфних представа, присутних на сепулкралним споменицима на студеничком подручју, тражи у знатно старијим временима, везујући њихово порекло за словенску скулптуру[10]. Превелика опрезност првог аутора има, по нашем мишљењу, за последицу чињеницу да је баш оне споменике са ликовима који су готово идентични са представама у Придворици датовала у XVII односно XVIII век[11], иако се, сасвим сигурно, о њима може говорити као о остварењима који потичу из ранијег периода. Неколико примера које смо на терену уочили, захваљујући прецизним подацима, доводе до

[7] М. Ћоровић-Љубинковић, Студенички мајстори каменоресци и њихови споменици око Петрове цркве код Новог Пазара, Зборник радова Народног музеја у Београду, V, Београд 1967, 324.

[8] Ibidem 317—328.

[9] Три старинска гробља у студеничком крају, Гласник Етнографског музеја у Београду, VII, Београд 1954, 5—39.

[10] Ibidem 14—16.

[11] Ibidem, сл. 19 и 20.

8. Поцесје,
Портрет ктитора

закључка да су старији од почетка XVII века[12], што на посредан начин указује на то да придворички портрети не могу бити млађи од почетка XVII века. Штавише, смело би се рећи да је XVI век управо период њиховог постанка. Тиме можемо више него само претпостављати да је обнова цркве св. Преображења у Придворици извршена најкасније у другој половини XVI века, а можда и године која се, по непоузданом читању, налази у натпису на источној фасади храма. Нема сумње да ће систематска истраживања овог споменика допринети потпунијем сагледавању проблематике како његовог постанка тако и обнове[13].

Међу цркве о којима нема никаквих помена у стручној литератури и које су остале потпуно непознате спада делимично порушен храм у с е л у Ц р ч е в у код Сјенице[14] (сл. 5). Једноставне архитектонске концепције у виду једнобродне базилике, са тространом олтарском апсидом на истоку и припратом на западној страни, покривена полуобличастим сводом који је порушен, ова грађевина се може уврстити међу оне цркве које су типичне за Санџак и чије се подизање везује за де-

[12] Приликом конзерваторских радова на архитектури цркве св. Богородице у Врху код Студенице, о којој ће касније бити речи, а која је саграђена 1618/19. године, открили смо неколико надгробних споменика са ликовима истоветним са онима у Придворици. Ови споменици употребљени су приликом градње цркве као грађевински материјал. Ако се има у виду да су ови белези пре секундарне употребе морали бар педесетак година да егзистирају у првобитној намени ,онда би њихов настанак свакако требало тражити најкасније у другој половини XVI века.

[13] Други пут, односно последњи пут, Придворичка црква је делимично обновљена 1850. године, што се види из натписа на надгробној плочи проте Михаила Поповића у коме се између осталог каже: „Поче возобнављавати цркву у Придворици 1850. года". Плоча се налази у порти цркве.

[14] Црква је давно напуштена, па је заборављен њен патрон. Према једном сачуваном предању изгледа да је била посвећена св. Пантелејмону.

7. Поцесје,
Црква Св. Ђорђа

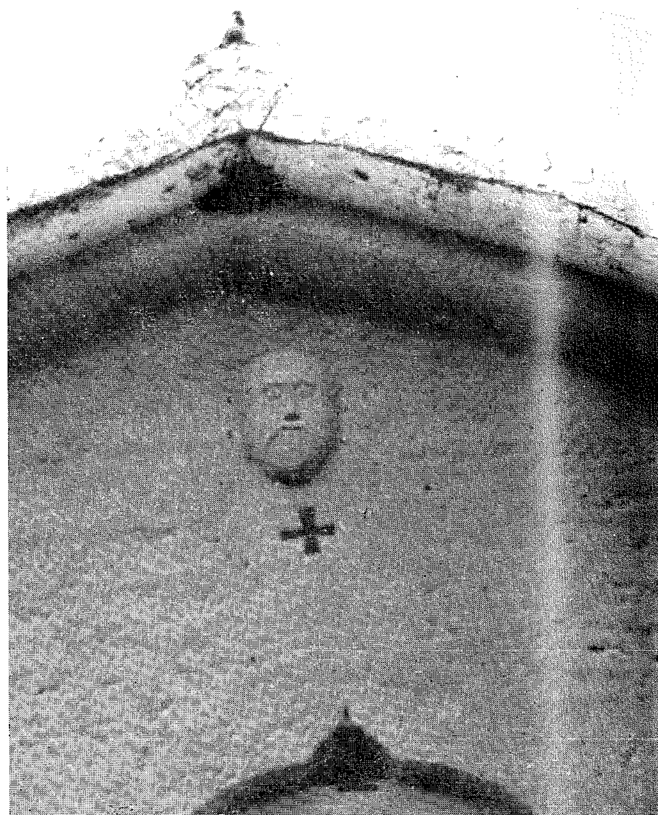
латност предузимљивих рашких митрополита и епископа кроз читав XVI и XVII век[15]. Не поседујући посебно занимљиве архитектонске одлике нити живопис, мада је очигледно да су њене унутрашње зидне површине биле украшене фрескама, она не би привлачила пажњу стручњака да се није сачувало лепо и занимљиво попрсје једне личности израђено у белом мермеру. Додуше, и поред тога црква је измакла пажњи истраживача наше прошлости, вероватно из разлога што се налази на врло удаљеном и беспутном подручју Санџака. О оснивању цркве и њеној даљој и ближој прошлости немамо никаквих одређених података. Међутим, како је већ речено, по скромној архитектури, начину градње и неким конструктивним елементима може се закључити да грађевина није старија од друге половине XVI века.

Мермерно попрсје (сл. 6) уграђено је у западни зид припрате с унутрашње стране, северно од улазних врата. Треба рећи да се јужно од врата на истом зиду припрате својевремено налазило још једно попрсје истоветних димензија а вероватно и изгледа, што се може видети по сачуваној шупљини односно отиску у зиду на месту где је било уграђено. Оно данас не постоји[16]. Ова постојећа биста (сл. 6), чије су димензије 61x28x18 cм., има скоро природну величину. Карактеристично је то што је она дата у потпуно три димензије и представља праву скулптуру. Очигледно приказује свештено лице, а не лаичку личност као у Придворици. Означени крстови на грудима то свакако потврђују. Поставља се питање: коју личност представља ова скулптура? Мислимо да не треба да буде дилеме у погледу чињенице да је то портрет једног од ктитора храма. Ако се народно казивање да је друго попрсје које је нестало представљало патријарха прихвати као тачно или бар вероватно, намеће се закључак да би ова скулптура могла да буде портрет једног од рашких владика који је, заједно са патријархом, чијом се помоћу или ауторитетом црква саградила, био ктитор овог храма. Дабогме да је тешко ишта одређеније рећи о томе који би од рашких епископа или митрополита био у питању, јер, како смо већ нагласили, о градњи цркве односно времену њеног

[15] Упореди: И. Руварац, Рашки епископи и митрополити, Глас СКАН, 62, Београд 1901, 22—31 и даље.

[16] Према изјави мештана ово попрсје, које је по традицији представљало „неког патријарха", било је све до пред II светски рат, када је незнано како нестало.

[17] У неколико махова се спомињу рашки епископи и митрополити као ктитори цркава на санџачком подручју. Тако је митрополит Симеон пре 1525. године подигао цркву св. Варваре у Вареву код Новог Пазара. Види: П. Ж. Петровић, Црква св. Варваре код Новог Пазара, Гла-



10. Дмитрова река,
Портрет ктитора

9. Дмитрова река,
Црква Св. Димитрија

11. Бела Стена,
Портрет ктитора

оснивања немамо никаквих података[17]. Ознака крстова на прсима — на левој и десној страни — требало би, по нашем мишљењу, да нагласи владичанску одежду представљене личности, па се отуда неће ни погрешити ако се узме да је то заиста лик неког епископа-ктитора. Пажњи истраживача не може да измакне начин на који је ово попрсје обрађено. Док су придворички портрети, а и неки други, рађени у релативно плитком рељефу, дотле је ктитор цркве у Црчеву дату скулпторалном облику. Непознати мајстор који је клесао ово попрсје у белом радочелском мермеру те-

12. Врх,
Црква Св. Богородице

шко да се може издвојити из круга студеничких каменорезаца. Он поседује слична обележја која су карактеристична за основна пластична схватања студеничке школе. Као што ћемо касније видети, извесне сродности у обради лика постоје између овог остварења и представе једне личности у цркви св. Богородице у Врху код Студенице, за коју се оправдано претпоставља да је ктитор овог храма (сл. 13). Будући да се по сачуваном натпису на цркви у Врху зна да је ова грађевина подигнута 1619. године, онда се судећи по аналогијама ова два портрета може закључити да полупорушени храм у Црчеву, а самим тим и попрсје о коме је реч, потичу негде из тих година[17a].

Црква св. Ђорђа у Поцесју (сл. 7) удаљена десетак километара од Рашке, имала је исту судбину страдања као и црква у Црчеву. Оставши приликом рушења без свода, храм су мештани негде одмах после I светског рата делимично поправили и заштитили дрвеним кровом. Мада ова црква није одвећ удаљена, нити је лоцирана на беспутном терену (од Павлице је до ње, по прилици, једва нешто више од 1 сат хода), она је ипак све до недавно остала неуочена, упркос томе што поседује остатке живописа и маркантан портрет у мермерној пластици, који несумњиво означава представу ктитора цркве[18] (сл. 8).

Црква је у основи једнобродна грађевина са полукружном олтарском апсидом и припратом. Била је пресведена полуобличастим сводом. Према народном предању била је латинска црква. То може да се наведе на претпоставку да првобитна грађевина потиче из средњег века, из времена кад су у овим крајевима као рудари радили Саси и када су Дубровчани овде имали своју колонију[19]. Немамо никаквих других података који би ишли у прилог ове претпоставке или би је оповргнули. Тачно је, наиме, да данашња црква са фрагментарно очуваним живописом потиче из турског времена, односно највероватније из прве половине XVII века. Запажена сродност између овог живописа и фресака у цркви св. Петра и Павла код Тутина које потичу из 1646/47.[20] године даје нам основа за ближе одређивање настанка цркве односно сликарства у Поцесју који треба тражити у периоду између тридесетих и четрдесетих година XVII столећа.

Мермерна плоча са рељефом главе личности која треба да представља ктитора градње, а можда и декорисања цркве[21] (дим. 63x34 см.), угра-

---

сник српске православне цркве, 9, Београд 1968, 189—190; митрополит Висарион (1586—1608), затекавши манастир Градац похаран а ћелије разорене, одмах је ћелије обновио, а за цркву набавио све потребне богослужбене предмете и књиге — В. Петковић, Ibidem, 73.

17a. Још упадљивије сродности са овом скулптуром има један надгробни споменик дат у облику човека, из села Саси, код Рашке. Види: П. Влаховић и П. Милосављевић, Сеоски надгробни споменици, Београд 1956, 15.

18 На ову цркву први је скренуо пажњу аутор ових редова у свом чланку: „Цркве у околини Рашке". Саопштење Републичког завода за заштиту споменика културе, св. VIII. Београд 1969, 216—218. Поред архитектонске анализе и разматрања преосталог дела живописа, у чланку је само наглашено присуство ктиторског портрета, без детаљнијег улажења у његове особености.

19 К. Јиречек и Ј. Радонић, Историја Срба, I Београд, 1952, 287.

20 С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 213. Упореди и Р. Станић, Архитектура и сликарство XVI и XVII века, Нови Пазар и околина (монографија), Београд 1969, 227.

21 На жалост, живопис је у толикој мери уништен да је немогуће утврдити да ли је био евентуално представљен ктитор фресака у овој сликарској техници.

13. Врх,
Портрет ктитора

ђена је у спољни западни зид наоса, северно од врата. И својом величином и начином обраде портрет је врло уочљив. Његова плоча је очевидно била изнад површине омалтерисаног и фрескама декорисаног зида. Широко постављен и монументално конципиран, са снажним осећањем форме, лик је посебно схваћеном стилизацијом сав дат у чврстим контурама, при чему су дошла до изражаја обележја деформисаности. У односу на напред описане ктиторске представе, ова се, изузимајући основну поставку, знатно разликује у детаљима. Начин обраде ушију и уста, који су означени у виду четвртастих и петостраних испупчења, затим инсистирање на очима са покушајем приказивања очних јабучица, свођење главе на несразмерно малу овалну форму — све су то самосвојни елементи који овај лик бар по детаљима издвајају из низа до сада познатих пластичних остварења најчешће присутних на надгробним споменицима што су потекли из богате продукције клесарства студеничке каменорезачке школе. Али не сме се изгубити из вида да овај портрет по свом основном концепту ипак сачињава јединство са осталим делима студеничких клесара и оних каменорезаца који се нису могли ослободити утицаја те школе, ма колико извесне појединости говориле друкчије.

У неистраженој области Дежеве, у селу Дмитровој Реци, налази се црква св. Димитрија[22] (сл. 9). Лоцирана у близини некадашњег Драгутиновог дворца где је одржан познати дежевски сабор[23], црква је вероватно саграђена у средњем веку. Настрадала је у време када су судбину пустошења и рушења доживеле и друге сакралне грађевине на овом подручју. Обновљена је после успостављања Пећке патријаршије. Из времена ове прве обнове свакако потиче скулпторална представа ктитора, постављена споља на западном зиду, на простору забата[24] (сл. 10). Нешто већа од природне величине, ова скулптура највише сведена у оквире реалности са наглашеним индивидуалним обележјима мотива, представља зрело ваjарско остварење. Ослобођено рустичких и робустних захвата стилизације који су пластични израз сводили на крајњу упрошћеност, ово дело — производ неког непознатог народног уметника — одликује се мекотом и племенитошћу форме. Бесумње, у њему су садржане најлепше вредности студеничке пластике.

У одсуству конкретнијих података о обнови цркве, ослањајући се на карактеристике ове скулптуре, може се учинити покушај њеног датовања. Јако изражена пластичност која је трансформисана у скулпторална својства и вредности, затим пуноћа и једрина форме, ликовно одмерена и коректна, наводи на закључак да је овај портрет, у ствари, синтеза традиционалних вредности и највећих могућности којима су располагали каменоресци студеничког клесарског круга у другој половини XVI века[25].

Од некадашње цркве св. Илије у Белој Стени код Баљевца[26] (сл. 11) зачудо је очувано само попрсје ктитора које се данас налази у музејској збирци основне школе у Баљевцу. О овом храму, који нигде није евидентиран, и о његовој прошлости можемо само да нагађамо. Личност која је портретисана припада свештеним круговима. На глави се налази купаста монашка камилавка. На грудима је видљив мотив крста са краковима тролисног завршетка који вероватно означава прекрштене руке. Скулптура, чија је глава у природној величини, рађена је у белом мермеру. По начину обраде и општем схватању она се знатно разликује од претходних. Делови лица су друкчије обрађени. Брада, уста, нос и очи изведени су не само друкчијим клесарским поступком већ и далеко архаичније. Паралелизам између ове скулптуре и неких надгробних споменика откривених приликом конзерваторских радова на цркви св. Николе у Брвенику код Рашке и током археолошких и рестаураторских радова на цркви св. Николе код Ушћа[28], пружа објективну могућност да се ова биста датира у другу половину XV века, у период када се у долини Ибра упоредо са ембрионалним захватима студеничке клесарске школе почиње да гаси средњовековна каменорезачка делатност непретенциозне пластичности намењене сепулкралним потребама.

Као дуговечно средиште духовног живота, Студеница је својим многоструким зрачењем подстицајно утицала на градитељски и сликарски замах у овој околини. Преко десет цркава у њеној непосредној близини, које су све имале живопис, сведочанства су једне снажне и непрекидне мисли о потреби не само грађења култних објеката већ и стваралачког изражавања.

Црква св. Богородице у Врху, (сл. 12) удаљена 8 км. од Немањине задужбине, само је једна у низу сакралних грађевина насталих у амбијенту зелених студеничких брегова. Црква је саграђена 1618/19, а не 1689. године како је у литератури регистровано[29]. Непроучене архитектуре и живописа, који је сачуван само делимично[30], грађевина је једва позната научној и стручној јавности. Мања гробљанска црква са упрошћеним архитектонским решењем — основа је једнобродна са полукружном олтарском апсидом — представља објекат толико карактеристичан за период свог настанка. Извесни конструктивни елементи: прислоњени луци, затим висине унутрашњих зидова од-

---

[22] Село је очито добило име по патрону цркве.

[23] К. Јиречек и Ј. Радоњић, Ibidem 189.

[24] Р. Станић, Ibidem 224. Други пут је црква обновљена 1853, што се види по натпису који се налази изнад улазних врата и гласи:

Изъволеніемь ѿца и поспѣшеніемъ сина и совершеніемъ стагѡ д8ха ѡбновиса сей сты ї храмь стагѡ ї славнагѡ великом8ченика Димитіа тр8домь ї ждевеніем хрстїана н8ріаша ѡве сте цркве дежевачке ї попова кірь попа Петра кірь попа Дімітріа прї мітрополіт8 сто рашком8 господін8 партенію ї протопоп8 Радован8 пазарц8 при т8рском8 царствані8 с8лтана авд8ламешїд соградїса ѿ бітїа міра ≠ 7т62 ѿ хрта ≠ аѿнг лѣта мца совршиса декевон = 7 денъ.

[25] Не може се оспорити чињеница да су клесари—народни уметници који су своју делатност развили у оквиру — у стручној литератури, већ означене, студеничке школе, у пластици Богородичине цркве налазили врело инспирација и да је она имала одређеног утицаја на формирање појединих личности. На ову чињеницу још није довољно указано.

[25] Ова црква, која се налазила на локалитету „Илињача", коначно је срушена после II светског рата приликом експлоатације руде од стране рудника Беле Стене.

[27] Према сећању старијих људи у Баљевцу, ово попрсје је било уграђено у западни зид наоса, на унутрашњој страни, јужно од врата.

[28] Р. Станић, Црква св. Николе у Брвенику, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд, VIII, сл. 4, 5 и 6. Пронађени надгробни споменици приликом археолошких и рестаураторских радова на цркви у Ушћу још нису публиковани.

[29] Упореди Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, бр. 1899. Вероватно омашком година ЗРКЗ прочитана је као 1689, а треба 1618/19.

[30] На фресци „Св. Ђорђе убија аждају", на западном зиду наоса, сачуван је потпис мајстора Вукашина Вучићевића. Види С. Радојчић, Ibidem 70. и Р. Станић, Вукашин Вучићевић — мало познати сликар XVII века, Октобар, Краљево 1970, бр. 49, 16.

носно свод и поједини прозори са преломљеним луцима, наглашавају неке сасвим закаснеле одјеке готске архитектуре који се преплићу са обележјима исламског градитељства. Живопис и његов аутор Вукашин Вучићевић заслужују свакако већу пажњу него што им је до сада указивана[31].

Уграђена у спољни зид олтарске апсиде изнад прозора, скулптура са представом главе неке личности, која је имала значајну улогу у градњи цркве, није била примећена нити јој је дат одговарајући значај. Питање идентификовања овог портрета своди се на реалну претпоставку да је то представа ктитора цркве (сл. 13).

Имајући у виду постојећи натпис о градњи цркве, није тешко утврдити да ова скулптура потиче из 1618/19. године.

Црква је лоцирана управо крај мајдана радочелског белог мермера, у крају где се вековима обрађује и клеше овај племенити камен[32]. Са овог подручја су и потицали многи анонимни мастори-клесари. Овде су се формирале и деловале најзанимљивије индивидуалности које су студеничкој клесарској школи дале најбитнија обележја. Скулптура са ове грађевине, природне величине, својом пластичном изражајношћу и скулпторалном уверљивошћу спада међу најбоља остварења сеоских клесара овог краја.

По многим својим одликама описани портрети никако се не могу одвојити од пластичних представа покојника на неким надгробним споменицима овог периода, јер се не могу губити из вида упадљиве сродности како у начину обраде и схватању тако и у истоветности ликовног израза. Сасвим је сигурно да су и једне и друге радили исти мајстори. Интензивна клесарска делатност студеничких мајстора, чији су производи допирали чак до Београда[33], била је у том свом раздобљу толико доминантна као категорија занатско-уметничке активности да је у своје оквире укључивала, себи потчињавала и собом поистоветила изванредно велики део пластичног изражавања народних уметника на пространој територији Ибра, Западне Мораве и Новопазарског санџака. Систем обраде мермера и својеврсност схватања пластике, који су се касније трансформисали у манир заморног понављања, нарочито изражен у XIX веку, нудили су могућности народним уметницима да осим сепулкралних мотива тематски прошире свој рад. Градње и обнове цркава издвојене издашном помоћу богатих појединаца сачињавале су за ове клесаре нове прилике за активност. Изгледа да је свест о потреби портретисања код ктитора била и даље присутна и јака. Сликање ктиторских композиција у фреско-техници, које је у вековима наше прошлости било редовна појава, уступало је, како видимо, место пластичном односно скулпторалном портретисању у периоду када су клесари као народни уметници афирмисали своју делатност и када су постепено почели да проширују свој тематски репертоар. Ови портрети, колико се до сада зна, са малим изузецима, настали су само у области у чијим је границама деловао круг студеничких клесара или пак до којих су допирали њихови утицаји. Оглашени и потврђени својим скулпторским способностима, они нису могли да буду по страни градитељских подухвата свог времена, па су стога одушевљено прихватали и савесно остваривали жеље ктитора и градитеља у виду особеног, али за тадашње схватање типичног, портретисања њихових личности у белом племенитом радочелском мермеру.

Предстојећа истраживања треба да покажу да ли је појава ктитора и мајстора у виду схематски схваћених портрета на камену, уочених на описаним црквама, усамљена или је била карактеристична за народно стваралаштво у још неким областима. Сличан пример народног скулпторског приказа сељака-ктитора на једној македонској цркви[34] могао би, чини нам се, да предочи потребу да се испитају сва наша подручја. Тек онда ће моћи да се стекне потпуна представа и да се искажу адекватне оцене овог занимљивог и својеврсног културног наслеђа.

Радомир Станић

[31] Осим што је С. Радојчић, Ibidem 70, у најкраћим цртама ове фреске и њиховог аутора окарактерисан као високо изнад просечног, нико други није писао о овом сликарству.

[32] В. Симић, Резање мермера у Студеници и Чемерном, Гласник Етнографског музеја у Београду, XIX, Београд 1956, 247.

[33] В. Дворниковић, Ibidem 23.

[34] В. С. Радовановић, Народно опхођење према старинама у Јужној Србији, Јужни преглед, II, бр. 394; исти, Култ простонародних црквених ктитора, Гласник, СНД, Скопље 1928, 99—104.

Radomir Stanić

LES PORTRAITS SCULPTES DES DONATEURS ET DES MAITRES SUR LES EGLISES DU XV^e AU XVII^e SIECLES SITUEES EN SERBIE OCCIDENTALE ET AU SANDŽAK

On trouve des portraits sculptés dans la pierre sur six églises de la Serbie occidentale, construites du temps de la domination ottomane. Certains de ces portraits portent des inscriptions mentionnant le nom du donateur ou du maitre d'oeuvre. L'auteur traite séparément chacun de ces monuments les rattachant à l'école de sculpture de Studenica qui était active depuis le XVI^e jusqu' au XIX^e siècle.

Прилози

Новооткривене фреске у цркви св. Луке у Котору

Фреске у цркви св. Луке у Котору, *св. Василије, св. Јелена и непозната светитељка*

Марта 1971. године, приликом рада на уређењу цркве св. Луке у Котору и уклањања новијег пода, у цркви су откривене фреске и старе надгробне плоче.[1]

Крајем XII века, како стоји у донаторском натпису из 1195. године, подиже се црква св. Луке чији је ктитор Мавро Казафранко са супругом Буоном, кћерком которског приора Базилија, а за време великог жупана Немање и његовог сина Вукана краља Дукље... »EGO MAVRUS FILIVS ANDREE CAZAFRANCI VNA CVM BVONA MEA CONIVGE FILIA PRIORIS BASILII EDIFICAMVS ECCL(ESI)AM... SVB TEMPORE DOMINE NEMANE MAGNI IUPANI ET FILII SUI VELCANI REGI DIOCLIE...«[2]

Судећи по томе што се у натпису поред Немање помиње само Вукан, који управља између осталих области и Дукљом и по традицији носи титулу краља, а не и Стефан у чију се корист Немања одрекао престола, вероватно стога што је Стефан био зет Алексија Комнина који је априла 1195. године потиснуо са власти брата Исака и сам постао византијски цар, поменути натпис је могао настати пре лета 1195. године, када је зидана црква св. Луке, и још се није знало да ће владарски положај наследити Стефан а не Вукан.[3]

Сачуване фреске налазе се на јужном зиду западног травеја, на засведеној површини коју образује прислоњени лук (сл. 1 и цртеж). У пространој ниши, (2,00 × 1,80 см, не рачунајући сокл), уоквиреној орнаментом стилизоване палмете која иде дуж потрбушја лука, представљене су фронтално на плавом фону монументалне фигуре троје светитеља достојанственог изгледа. Сигнатуре су нестале. Бојени слој је на читавој површини оштећен ситним љуспањем, местимично је био изубијан.

У средини је представљен у природној величини стасит светитељ одевен у раскошну епископску западњачку црквену одежду — ружичасту доњу хаљину, преко које је плави огртач са цветовима белих латица и ружичастих тучкова, са окер апликацијама на раменима у облику розета оперважених бисерима као и оковратник. Омофор са црним крстовима и капа са велом који пада низ леђа су бели. Он у левој руци држи мрки пастирски штап, десном благосиља.

Фигура по свој прилици представља св. Василија, за шта имамо аналогију у његовом лику насликаном на фресци у крипти Сан Вито Векио у Гравини близу Барија, где је латински сигниран (сл. 3.).

Лево од св. Василија насликана је св. Јелена, нижа растом, у раскошној царској одећи: доњој плавој хаљини и црвеном огртачу са окерним апликацијама орнаментираним везом стилизоване палмете, дуж доње ивице, на наруквицама, раменима и оковратнику, који затвара округли аграф. На глави јој је круна, на којој су окер и црвена поља украшена бисерним низовима са које се спуштају перпендулије од бисера и драгог камења. Св. Јелена држи руке савијене на прсима, десну увучену под ивицу огртача (у положају којим мученици обично држе крст), а леву дланом окренуту према гледаоцу.

Друга млада непозната светитељка која је насликана као пандан св. Јелени са десне стране св. Василија, одевена је такође у богато украшене хаљине. Преко ружичасте доње хаљине са широком орнаментираном окер бордуром, пребачен је плави огртач, набора сликаних светлим и тамним нијансама, са апликацијама на раменима и оковратнику исликаних врежама палмете. Главу јој прекрива бели вео ишаран мрким орнаментима попут чипке, везан тако да му крајеви падају на рамена, остављајући видљиву косу умотану белом врпцом. На челу је црвена плочица дијадеме преко које иде бели вео. Обућа је црвена. Светитељка има исти положај руку као и св. Јелена. Велики окер нимбови оивичени су црвеном и белом.

---

[1] Открио их је јереј Момчило Кривокапић уз помоћ Мр. Јована Мартиновића и запазио на јако оштећеном соклу, црвено обојеног малтера, неколико размакнутих угравираних слова, која су касније нестала. Конзерваторске радове започео је Завод за заштиту споменика културе Црне Горе исте године (Д. Брајовић), а рестаурацију откривених, доста оштећених фресака извела је маја 1972 Иванка Живковић. Потребно је наставити сондажна испитивања, зидова и истраживање споменика.

[2] Ј. Ковачевић, Етничка и друштвена припадност ктитора у Дукљи и Поморју од краја VIII до краја XIII века, Историјски гласник, Београд 1955, бр. 2, 124—125.

[3] Р. Новаковић, Око натписа на цркви св. Луке у Котору, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 15—21.

Сликарска обрада фигура овога живописа веома је карактеристична. Мрк, снажан и веома одређен цртеж има важну улогу, како при одређивању јасних контура фигура и ликова тако и у сликању драперија живих боја, њихових набора или богате орнаментике којом су прекривене. Моделовање инкарната изведено је светлим окером са прелазима у сиво мрку на осенченим деловима лица. На образима су руменила кружног облика. Обрада ликова је широка, доста јаким контрастима светлог и тамног добијени су врло пластични облици. Начин сликања крупних тамних очију осенчених благо извијеним обрвама, између којих се јавља карактеристична бора, дугих уских носева и усана и брада, као и драперија а особито орнамената, ослања се директно на раније византијске стилске концепције XI и XII века, изражене нарочито у уметности Комнена.

Сликар је распоредом фигура њиховог односа простудираних покрета све до погледа очију, остварио једну веома хармоничну целину, коју је вешто уклопио у архитектонски оквир. Он плаву подлогу на којој су фреске насликане, дуж ивице аркаде украшава низом црвених крстића са белим оквиром што потсећа на аркаде од штука на ранијим иконостасним стелоима и упућује на слично изведене лукове над светитељима у криптама и црквицама православних монаха Јужне Италије. Најближе стилске паралеле фрескама которског Св. Луке су фреске крипте Сан Вито Векио у Гравини код Барија, публиковане у Каталогу Pinacoteca Provinciale di Bari, 37. - Св. Петар апостол, Св. Лазар, Св. Јаков и Св. Василије, сл. 40, скинуте и рестауриране у Istituto Centrale del Resauro у Риму, 1958, и излагане на Светској изложби у Брислу 1958. и изложби Византијске уметности у Атини 1964. године. Цитиране код Бертоа[4], детаљно илустроване код Нардонеа[5], и Габриелија који сматра да су настале између краја XII и почетка XIII века, док их неки, као Алба Медеа сматрају познијим — из почетка XIV века[6]. Р. Карита сматра да су из XIII века а М. Хадзидакис их датира између XII и XIII века[7], налазећи у њима и поред латинских сигнатура јаке византијске утицаје. Склони смо да прихватимо Хадзидакисово датирање фресака из Гравине, сматрајући да су которске фреске настале између краја XII и почетка XIII века, и да припадају монашком сликарству и то уметности вишег црквеног клира коју су створили учени сликари монаси, која је заступљена у катедралним црквама и богатим манастирима и одликује се ученом, врло пластичном обрадом фигуре.

1. Ниша са новооткривеним фрескама *у Св. Луки у Котору (цртеж А. С.)*

3. Фреска св. Василија *у крипти Сан Вито Векио, Гравина*

Култ Св. Василија веома је распрострањен у XII веку, тако да је и у Венецији, која је имала блиске везе са Магном Грецијом особито Апулијом, у XII веку била основана црква Св. Василија. Утицај монашког стила који је негован у пећинским црквама италијанског југа веома је распрострањен, а на јадранској обали запажа се од Венеције до Котора, у чије залеђе дубоко продире, где на падинама Шаре пустиножитељи, као што је био Петар Коришки живе у пећинама украшеним фрескама, слично апулским криптама[8].

Новооткривене фреске Св. Луке у Котору редак су представник уметности вишег црквеног клира, те доприносе бољем познавању разноликости почетака зидног сликарства на територији средњевековне Србије с краја XII и првих година XIII века, посебно путева утицаја Византије и Истока, као и веза са сликарством Апулије тога времена, које су у градитељству већ детаљно испитане[9].

Неоспорне стилске сродности минијатура Вукановог јеванђеља[10] и фресака Св. Луке у Котору сведоче о утицају општих токова тога доба на одлике како монументалног тако и минијатурног сликарства.

Аника СКОВРАН

---

[4] E. Bertaux, L'art dans l'Italie Méridionale, I, Paris 1904, p. 150, n. 6.

[5] B. L. Nardone, L'arte sacra in Gravina, in »Pace e Bene« Roma 1927. pp, 37—42; Gabrieli, 1936. p. 40.

[6] Alba Medea, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi, II, Roma 1939. p. 60; R. Carità, Bollettino, Roma 1961. p. 1—6.

[7] M. Chatzidakis. L'art Byzantin, 1964. p. 227—228. fig. 160.

[8] В. Ј. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, Зборник радова византолошког института, књ. 5. Београд 1958. стр. 173—203.

[9] В. Корађ, Архитектонска концепција которске катедрале, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, стр. 1—32.

[10] С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, стр. 19, Т. VI и VII.

ЈЕДНО ЗАПАЖАЊЕ

(Поводом Изложбе Средњовековне фреске у Србији, Македонији и Црној Гори, Галерија фресака, Београд 1971)

Годину 1971-ву Галерија фресака обележила је једним избором најчувенијих копија из њеног огромног фонда. Као и увек досад, и овом приликом тај избор је показао како наше старо сликарство у антологијској стилској заступљености сваки пут оставља исти утисак: незасићеност од гледања и поновљену радост од успостављања духовног додира са сваким спомеником или композицијом у њему. Чини се да је то један феномен (не, наравно, ограничен само на наше фреске) који није довољно уочен. Зато се нужно намеће упоређење с другим великим стилским целинама, с ренесансом, на пример, у којој се после Рафаила и Микеланђела појавио маниризам, јер се сматрало да је њихово дело непоновљиво, а њихова савршеност недостижна. Иако принуђен да у строго омеђеним канонима сакралне уметности „имитира" више но ико, наш средњовековни зограф није патио од маниризма, није му ни на ум падало да се стриктно држи формула најуспешнијег остварења његовог претходника. Оно што га је обавезивало — били су принципи и канонска правила а не имитирање нечијег готовог, макар и најсавршенијег дела.

У то се посетилац ове изложбе могао одмах уверити. Стојећи пред сликама из Свете Софије Охридске (Жртва Аврамова, Анђео из Вазнесења), Нереза (Оплакивање Христа и Скидање с крста) и Курбинова (Благовести) — морао је осетити да су велика снага израза, силовит смисао за узбудљиву и драматичну сцену и, упркос свим тим пренаглашеностима, непатворени смисао за истинитост — нешто највише што је у том погледу постигла „македонска ренесанса". Помичући се даље испред Галеријиних копија и заустављајући се пред скупином из Студенице (Распеће, Стефан Првомученик, Јован Милостиви, Кирил Александријски, Јован Претеча), Милешеве (Успење ,Скидање с крста, Богородице из Благовести ,Сава и Симеон, Анђео на гробу, Краљ Владислав), Апостола из Пећи (Деисис, Богородица из Вазнесења, Исавр, Астије), Мораче (Рођење пророка Илије, Илију храни гавран) и Сопоћана (Успење, Христово јављање женама, апостоли Петар, Павле и Тома, један мученик, група персонификованих грехова из Страшног суда) — морао је такође осетити да је, и поред понављања сижеа и манира у техници сликања ,све другачије. Изнад свега: дотад невиђена монументалност, а затим постепено прерастање у пластичан израз, окретање ка све чистијој колоритности — да у последњем споменику згусну у синтезу свих врлина монументалног византијског сликарства.

Ни тада иза Сопоћана није у нас уследио маниризам. Оно што је дошло — палеологовски стилови — слике из Светог Климента Охридског (Издајство Јудино, Јаковљев сан), из Богородице Љевишке (Богородица с Христом, Варвара, портрети Немањића), из Бањске (Богородица с Христом), из Краљеве цркве (Рођење Христово и Рођење Богородице ,Ваведење), из Никите (Истеривање из храма), из Старог Нагоричина (сцене из Христових „страсти" и Борђе убија аждају) и из Грачанице (портрети Немањића, Претеча, део из Страшног суда) — ништа не губи на свежини, занимљивости и оригиналности „понављајући" сижеје и иконографска решења читавог тог покрета у уметности који се ширио од Никеје и Трапезунта у Малој Азији, преко Цариграда, Бугарске и Грчке све до нас, до Св. Петра у Бијелом Пољу као крајње западне тачке до које је доспео.

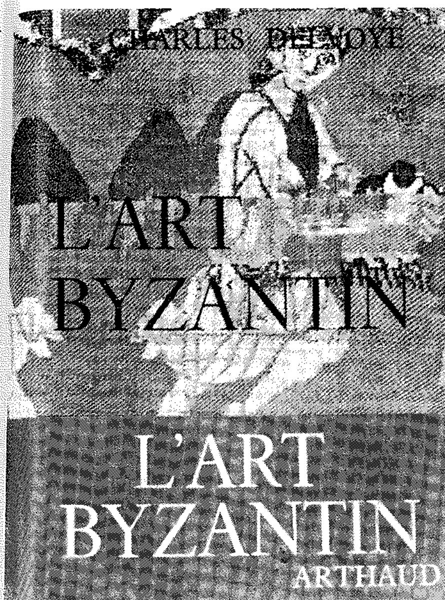
Могла би се ова наша шетња кроз одаје Галеријине изложбе наставити даље, застајкујући тако пред сликама из пећких цркава Св. Димитрија и Богородице, Беле цркве Каранске, Дечана, Леснова, Псаче, Марковог манастира, Матејче, Андрејаша, Раванице ,Љубостиње, Каленића и Ресаве, где су опет исти ликови из оба завета, из апокрифних и хагиографских књига, из црквене и политичке историје — а да се не примети како с овом тако „благоглагољивом" уметношћу нисмо осетили ни умор ни досаду од вечно истих светих лица en face кад су сами и en belle action кад су у друштву, представљених с много енергије, гестова, трпљења и сценских ефеката, иако из века у век упорно стају на иста места хијерархије оноземаљског царства.

Феномен о коме је реч бесумње је другчији од онога што је изазван кад су уметници занемели пред апогејом високе ренесансе у Италији. Зато и не засићује и не обескуражује. Што то може да се каже — врлина је и ове изложбе, коју су поставиле Јелица Илић и Нада Комненовић.

Лепо опремљен Каталог на српскохрватском, француском и енглеском језику, са Уводом Анике Скovран и корисним каталошким обавештењима Драгана Васиљевића, доприноси успеху изложбе.

Павле Мијовић

Књиге



Charles Delvoye:

L'Art Byzantin

Edition Arthaud, Paris. 1967. Collection »Art et Paysages« 27. Na 460 strana, sa 220 crno-belih fotografija, 36 arhitektonskih planova i 4 reprodukcije u boji. Format 18×23,5 cm.

Шарл Делвоа, декан Факултета за филозофију и књижевност Слободног Универзитета у Брислу, где је професор византијске археологије, а исто тако предаје класичну и хришћанску археологију — један од оснивача Института за хришћанску историју на Бриселском Универзитету, којим управља од 1965 године, вршио је археолошка ископавања у Грчкој и Турској и редовно као гост држи предавања на Corsi di cultura sull' arte ravennate et bizantina у оквиру сарадње са Универзитетом из Болоње, написао је, после дугогодишњег рада, заиста капитално дело о византијској уметности.

Међу књигама које су у последње време у тако великом броју изашле, приручна и добро штампана књига Ш. Делвоа припада најбољим и најкориснијим свеобухватним делима о византијској уметности.

Јасно рашчлањена, течно написана и добро замишљена, сва књига даје један изванредан преглед проблема развоја византијске уметности од оснивања до пада Цариграда, при чему су обрађене све области уметности.

Захваљујући великој ерудицији и искуству, професор Ш. Делвоа успео је да сажме знања о овоме периоду, да избором података и јасним оценама очуваних уметничких дела живо прикаже свестрани развој ове уметности. Аутор разматра очуване споменике у свим областима царства и открива на њима колико заједничког толико и посебног, зависно од локалног античког наслеђа у свакој појединој области. За време више од хиљаду година Византија је штитила и сачувала један добар део грчко-римског наслеђа које је она пренела с једне стране словенским народима и Арапима а са друге Западној Европи. Прихватањем античког наслеђа у свему где је то хришћанском хуманизму било могуће, стварана је нова уметност чије одлике аутор систематски излаже кроз споменике архитектуре, сликарства и примењених уметности у разним покрајинама огромног царства, које носе обележја особености произашлих из утицаја локалних, традиционалних облика, типичних за извесне провинције.

Уводна поглавља о историјској и културној ситуацији су не мање важна од основних историјско уметничких поставки у којима је најоригиналнији веома добро документован одељак о византијској архитектури. Анализирајући религиозну и профану архитектуру, идући од њихових стилских особености, аутор групише споменике хронолошки и према областима у којима су настали. Указујући на прожимања конструктивних и декоративних елемената у архитектури свих ових области, аутор упоредо описује развој функционално различитих типова споменика, и истиче значај и улогу Цариграда у стварању византијске архитектуре.

Говорећи о монументалном сликарству — мозаицима и фрескама, као и о иконама, минијатурама, скулптури и предметима примењене уметности, аутор систематски излаже токове развоја споменика и њихових сродности у земљама византијског подручја где је континуитет античких традиција у уметности присутан много више него на Западу.

Методолошки приступ писца материји, која је након увода и описа онога што је претходило византијској уметности: хришћанске уметности у источним провинцијама Царства пре Константина, изложена у четири главе књиге: I. Од оснивања Цариграда (324) до забране слика (године 720): стваралачке промене, II. Криза иконокласта (година 720—843), III. Врхунац: византијски класицизам, Македонска династија и заузимање Цариграда од Крсташа (834—1204) и IV. Ватре предвечерја: епоха латинског царства у Цариграду (1204—1261) и ренесанса Палеолога (1261—1453), иде за тим да се након испитивања особености појединих споменика и њихове међусобне зависности, целокупна ликовна уметност веже и сагледа у општим токовима културних и политичких збивања.

Завршавајући преглед византијске уметности аутор излаже у којој је мери византијска уметност утицала на Западну и Централну Европу. У последњем одељку — Византија после Византије, аутор истиче да је византијска уметност надживела државу за три добра века, цветајући по областима удаљеним од некадашње метрополе, као што су Крит, Света Гора, Молдавија и московска Русија чији су се цареви сматрали наследницима василевса, а своју престоницу гледали као трећи Рим.

Уз текст књиге дата су исцрпна објашњења и обавештења у Напоменама, Индексу и Библиографији, уз све већ поменуте врлине систематичног излагања. Репродукције уметничких дела, одабране са укусом и смислом за састављање антологије најлепших остварења византијске уметности, много доприносе разумевању историје настанка ове толико распрострањене и разнородне уметности, још недовољно сагледане и схваћене.

Изврсна документација само доприноси да књигу професора Шарла Делвоа топло препоручимо као неопходан приручник за историју византијске уметности.

Аника СКОВРАН

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 4, 1972
Editeur:
Galerie des fresques
Belgrade, Cara Uroša 20
Rédaction:
Anika Skovran et *Milan Ivanović*

НА ОСНОВУ МОШЉЕЊА РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ, број 413-33/72-03 од 27. јула 1972. године ОСЛОБОЂЕНО ОД ПЛАЋАЊА ОСНОВНОГ ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ.